

MARÍA ANTONIA FRÍAS

ARQUITECTURA
Y PERCEPCIÓN: EL MUSEO
GUGGENHEIM DE BILBAO

Serie Estética y Teoría de las Artes
Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

María Antonia Labrada
DIRECTORA

Paula Lizarraga
SECRETARIA

ISSN 1137-2176
Depósito Legal: NA 1275-1991
Pamplona

Nº 1: María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*

© 2001 María Antonia Frías

Imagen de portada: Biblioteca Universidad de Navarra. E. Zúñiga
Ilustraciones interiores: María Antonia Frías Sagardoy

Redacción, administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Cátedra Félix Huarte
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (España)

E-mail: felix1@unav.es
Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2492)

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
EUROGRAF, S.L. Polígono industrial. Calle O, nº 31. Mutilva Baja. Navarra

ÍNDICE

I	Arquitectura y percepción.....	5
II	Edificio-objeto.....	7
III	Percepción espacial externa	13
IV	Aproximación.....	17
V	Percepción del interior.....	21
VI	Relación espacio interior-espacio exterior	25
VII	El papel de la memoria: otras posibles percepciones.....	29
VIII	Referencias arquitectónicas: el edificio concluye un proceso iniciado por otros.....	31
IX	Sobre la significación última de la obra	35
X	Ilustraciones.....	39

I. ARQUITECTURA Y PERCEPCIÓN¹

El edificio del Museo Guggenheim de Bilbao (fig. 1), obra de Frank O. Gehry, que culmina una línea de investigación proyectual seguida por el arquitecto, ha despertado el interés mundial, habiendo sido considerado ya una obra de arte, al nivel de aquellas que como museo alberga².

En la percepción arquitectónica de este edificio, en mayor grado incluso de lo que ocurre generalmente en todos los demás, se revela una estructuración compleja de espacios sentidos: táctiles, visuales, acústicos, térmicos, etcétera. Dicha estructuración se ha ido definiendo en el proceso creador del edificio a través de dibujos, maquetas, planos o representaciones virtuales de estados intermedios, y que ha tomado realidad en el proceso constructivo del edificio con las modificaciones consiguientes, pero que es experimentada directamente, de muy diverso modo a como se configuraron aquellos.

Se trata de introducirnos fenomenológicamente en el resultado que el edificio ofrece al visitante (fig. 2) —más o menos experto en arquitectura—; de su percepción directa a partir de lo sensorial; de cómo estas sensaciones se interpretan hasta la síntesis total de una experiencia que podemos calificar de estética. En ella se transluce bastante de las intenciones que puso su creador y permite también reconocer algo de la huella que tanto el proceso configurador como el proceso de construcción han ido dejando en el resultado final.

¹ Este artículo fue preparado, en una versión más reducida, para ser leído —en un contexto interdisciplinar— en el *XIV International Congress of Aesthetics, "Aesthetics as Philosophy"*, en Ljubljana, Slovenia, en septiembre de 1998. Se encuadraba dentro de la sección "Experiencia Estética".

² Cfr. "Juicios sumarios. Doce arquitectos y un escultor en el museo" en *Arquitectura Viva*, núm. 55 julio-agosto 1997, donde emiten su juicio: Oriol Bohigas, Eduardo Chillida, Antonio Cruz, Hans Hollein, Francisco Mangado, Enric Miralles, Rafael Moneo, Toshio Nakamura, Christian de Portzamparc, Gabriel Ruiz Cabrero, Dietmar Steiner, Óscar Tusquets y Guillermo Vázquez Consuegra.

Quien además de la percepción directa del edificio posea otros conocimientos podrá añadir nuevos datos, aunque en este momento nos interesa incidir en aquéllos que quepa deducir de los indicios sensibles, los que han sido puestos para ser percibidos y, por tanto, los que podemos considerar significantes artísticamente.

Este breve trabajo remite, como a su base, a un estudio global de la experiencia y percepción arquitectónicas publicado anteriormente³, donde se definió el concepto de espacio-sentido diferenciándolo del de espacio abstracto⁴, y versa sobre un edificio cuya complejidad y —nos atreveríamos a decir— cuya intencionalidad enfatiza la múltiple percepción sensorial.

Es más, este edificio parece apelar sobre todo a los sentidos, haciendo que éstos queden prendidos en su hechizo sin verse apenas movidos a proseguir con un desarrollo intelectual de lo percibido, hasta llegar a una idea unitaria que es difícil de formar. Sin embargo, una vez terminada la experiencia, casi siempre con general aprobación, surge la pregunta sobre el gusto, que incita a justificarlo, buscando una explicación más profunda, ligada quizá a la comprensión del arte de nuestro tiempo.

³ Frías, M. A., *El significante arquitectónico*, Universidad de Navarra, Pamplona 1990.

⁴ Mientras el espacio abstracto, en sus más habituales determinaciones matemáticas, tiene solamente tres dimensiones, el espacio-sentido (por el tacto, el de presiones; por la vista, el luminoso; por el oído, el sonoro, etcétera) es de tipo vectorial, interviniendo además de las tres dimensiones mencionadas que localizan el punto de aplicación del vector, la dirección y el sentido, así como la magnitud (magnitud de la fuerza, intensidad de la luz, del sonido, etcétera).

II. EDIFICIO-OBJETO¹

La experiencia comienza por la percepción exterior del museo (fig. 3), que a cierta distancia no es en principio sino la consideración del edificio como objeto inserto en un entorno –entorno percibido también como objetual receptáculo de aquél–. Objeto que como tal se define táctilmente (una masa impenetrable que ocupa un volumen) pero que es percibido e identificado visualmente por la superficie que lo limita en su definición cromática luminosa.

En esta primera y simple definición visual-táctil, el edificio se presenta en principio –como todo objeto– como forma configurada en un determinado material (fig. 4). Así se distinguen en él dos tipos de formas: unas más ortogonales y otras orgánicas. Para mayor claridad perceptiva, los distintos materiales apoyan la distinción formal (fig. 5), de modo que las formas ortogonales son generalmente de piedra vista (excepción hecha del volumen azul) y las orgánicas de titanio, material que resulta maleable al disponerse en lamas; en su despiece se destacan las continuas líneas horizontales, que permiten seguir la evolución de las superficies en sucesivos planos según la altura. Los materiales mencionados recubren estas formas de un modo total (fig. 6) –es decir, dan la impresión de ser cuerpos llenos–, lo cual refuerza su percepción como objeto. El titanio las recubre tanto en sentido vertical como horizontal (en la parte superior e inferior) o también en planos inclinados: en paramentos y cubiertas.

Es fácil captar la intención del autor, que conecta las formas ortogonales con las edificaciones del entorno (ensanche y universidad) (fig. 7) y las formas orgánicas con las embarcaciones de la

¹ La percepción del objeto supone una interpretación de sensaciones táctiles en principio, que son corroboradas después por las visuales, térmicas, etcétera, sucesivas, y que está basada en la gran estabilidad de la materia y de sus características físicas. Con base en la experiencia previa, en un medio habitual basta la percepción visual para percibir el objeto a distancia. Con ser la más frecuente de las interpretaciones posibles de nuestras sensaciones, no es la única que se da o puede darse en la experiencia arquitectónica. Ésta puede llegar a captar el comportamiento que el edificio define para cada punto del espacio, respecto a todos los factores anteriormente mencionados.

ría (fig. 8), pues se sitúan en su proximidad, permitiendo la conexión visual inmediata (a modo de figura y fondo²). La existencia o la ausencia de ventanas tradicionales en ellas refuerza esta interpretación. Además, con el fin de resaltar dicha impresión, una “forma” interpuesta –lámina de agua– prolonga visualmente la ría hasta lamer la base de las formas orgánicas de titanio (fig. 9), permitiendo de este modo su reflejo como si estuvieran flotando en ella (nueva interpretación, más compleja, que rebasa la objetiva, de la percepción visual-táctil).

No obstante, el edificio logra una unidad (fig. 10) al maclar suficientemente unas formas con otras en un esquema radial desde un potente centro orgánico (la rosa del lucernario central) más elevado (fig. 11). De modo que son las formas orgánicas más ligeras (fig. 12) –en aparente movimiento: expansión radial y ondulante– las predominantes (las que dan la imagen pregnante del edificio) (fig. 13), mientras las formas de piedra más pesadas (prismas y pavimentos) constituyen la base en que aquellas se apoyan para lograr estabilidad (fig. 14). Contribuyen a maclar el conjunto los oblicuos acristalados que rellenan los intersticios entre unas y otras, como agudos cristales de hielo resultantes de la congelación del aire interpuesto (fig. 15). Las formas acristaladas, imprecisas en sus reflejos, como redundantes agujas de vidrio, cubren sin dificultad los irregulares espacios intermedios.

Otro elemento pregnante del lugar –potente objeto– es el gran puente preexistente (fig. 16). El edificio lo acoge en un virtual abrazo, con formas orgánicas que en parte se levantan hacia él (fig. 17) (los grandes lucernarios-ventanal, que miran a la torre por encima del puente) (fig. 18), y que pasando por debajo vuelven a elevarse en forma de torre pseudo prismática, vacía y abierta. Algunos comentaristas han sugerido también la identificación del conjunto, visto desde la ría, con la forma de un caracol pasando bajo el puente (fig. 19).

² Figura y fondo, como elementos de una percepción, son conceptos elaborados por la Gestalt. Cfr. Amheim, R., *Art and Visual Perception –A Psychology of the Creative Eye– The New Version*, The University of California Press, Berkeley, California 1954-1974. Trad. castellana *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, S.A., Madrid 1979 y otras. Factores como el contorno, color y textura hacen posible la integración o diferenciación de figura y fondo en la visión, lo que no es en nuestra opinión sino una nueva interpretación de sensaciones.

El puente es inmóvil, pero se encuentra en tensión y soporta un tráfico rápido cuya onda expansiva reverbera en el edificio, del mismo modo que lo hace –a distinto ritmo– la circulación flotante en la ría (fig. 20). El edificio es en realidad un objeto estático entre dos flujos dispares, pero puede ser percibido en movimiento cuando el punto de vista se traslada por las vías mencionadas, ya que en la percepción jugamos con movimientos relativos³.

Observando nuestras propias expresiones espontáneas comprobamos que, como es sabido, la significación no es posterior, sino que domina el mismo proceso de percepción –primordialmente de la percepción de objetos, que busca el reconocimiento basado en unos pocos rasgos significativos–, por lo que en esta primera fase es frecuente este tipo de asociaciones figurativas.

La referencia a la forma habitual de los edificios, y sobre todo a las formas de barcos, velas, peces o serpientes, la rosa, el caracol, e incluso la bomba explosionada, es en este edificio casi inmediata, o al menos reconocible por el público en cuanto es sugerida por alguien (fig. 21). En medios artísticos, la alusión –más cultural– se amplía a formas de esculturas conocidas, como la botella del futurista Boccioni, ciertas obras de Morandi o a formas arquitectónicas: el *Monumento a la III Internacional*, de Tatlin; la *Torre de Babel*, pintada por Brueghel o, el recuerdo del mismo Museo Guggenheim de Nueva York⁴.

Es pues propio de las formas curvas orgánicas prestarse a interpretaciones y sugerencias figurativas, al contrario de lo que ocurre de ordinario con las formas abstractas, más geométricas, habitualmente asociadas con la arquitectura (fig. 22). La fuerza poética de estas imágenes reside en su poder evocador –mayor precisamente por estar muy lejos del simple mimetismo–, y en los significados asociados que despiertan.

Porque queda –siempre presente– la seguridad de hallarse ante un edificio que imagina ser algo, pero que no lo es⁵. Por ello la

³ Son las experiencias anteriores del medio las que nos permiten establecer si es el objeto o el sujeto el “inmóvil”.

⁴ Cfr. Bruggen, C. van, *Frank O. Gehry. Museo Guggenheim Bilbao*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1997 y Ramírez J.A., “La explosión congelada. Bilbao-Babel, metáforas del Guggenheim” en *Arquitectura Viva*, núm. 55 julio-agosto 1997.

⁵ Tal es, según comenta Vitruvio (L. IV), la figuración arquitectónica de los órdenes clásicos, por ejemplo, con su antropomorfismo. Los jonios imaginaron las volutas a modo

imagen cobra mayor fuerza, al fluctuar la percepción entre lo que es sugerido por ciertos rasgos y negado por otros. Entre los rasgos contradictorios que se perciben ocupa un lugar fundamental su tamaño y, por tanto, el significado sigue siendo de escala arquitectónica, en relación con la ciudad y sus habitantes, de magnitud social transcendente⁶ (fig. 23).

Además, al ser reconocido como un edificio, contrastadas las ideas preestablecidas que de los edificios tenemos con la forma exterior aquí percibida, los datos conocidos no nos permiten en este caso suponer fácilmente a qué interior pueden corresponder, lo que aumenta el interés por continuar su percepción y las conjeturas en relación a su uso como museo.

En esta consideración del edificio como objeto, estamos muy próximos a la percepción que podría tenerse de las maquetas utilizadas por Gehry durante el proceso de creación, por lo que las intenciones del autor durante este proceso creativo han podido ser asumidas en la forma resultante e incluso ser extrapoladas más allá de sus previsiones.

El edificio se mide con las formas de escala urbana de su entorno, y se prevén las percepciones desde las distintas localizaciones, según los puntos de vista que éstas permiten. Desde el Ayuntamiento (fig. 24), divisándose la torre como un hito significativo; desde la otra orilla de la ría del Nervión (fig. 25), con su imagen orgánica más pregnante de carácter náutico; desde el Parque de Doña Casilda (fig. 26), mostrando su acceso más urbano, tal como los señaló sobre el plano de situación el propio Gehry al comienzo, y también desde la calle Iparraguirre (fig. 27), en alucinante contraste del titanio brillante al fondo con la calle sombreada, y la panorámica desde el monte (fig. 28) con visión más comprehensiva, monte que hace a su vez de telón de fondo en la vista anterior.

Edificio formalizado para ser visto, y no sólo para ver desde él, como en el primer pintoresquismo. Requerimiento éste que determinó la misma elección de su enclave en un recodo de la ría,

de cabellos, las estrías a modo de pliegues de los vestidos y las basas a modo de calzado, sin copiar sus formas, dándoles únicamente algunos rasgos y la disposición correlativa, lo cual provoca que se desate la imaginación. Cfr. Vitruvio, M.L., *Los diez libros de arquitectura*, Trad. Agustín Blánquez, Ed. Iberia, Barcelona 1986, 88.

⁶ No es nuestro objetivo en este momento entrar en el significado de este edificio, el cual sin embargo se elabora siempre a partir de la experiencia sensible del mismo.

y que concede por tanto toda su importancia a esta definición objetual a escala urbana. En su doble formalización, tal como se mencionó al inicio, el edificio muestra también una doble escala. Hacia el ensanche, la convencional dimensión y disposición de las ventanas otorga a la edificación una escala humana, como la habitual de las viviendas; hacia la ría, las grandes cristaleras y los paños curvos, sin referencias posibles a tamaños conocidos, aumentan la escala de lo público hasta lo colosal, midiéndose con el puente o con los posibles barcos de la ría.

Por otra parte, es clara la proximidad de esta concepción arquitectónica que venimos considerando –la arquitectura como objeto– con la escultura (fig. 29). De modo que esta percepción se recrea en los valores escultóricos del edificio. Desde este punto de vista tienen sentido las alegaciones que sugieren si no estaremos más ante una obra escultórica que ante una arquitectónica. Ello concuerda también con gran parte de las preocupaciones de su autor, gran amigo de algunos escultores pop y otros artistas⁷, y con sus métodos de proyecto, según los cuales efectúa la depuración de las formas sobre maquetas. Pero pensamos sin embargo –e intentaremos mostrarlo– que lo mencionado hasta este momento no es sino una primera fase, bastante limitada, de la experiencia arquitectónica total que podemos obtener del edificio.

⁷ Gehry cita en sus entrevistas a los artistas de Los Ángeles: Bengtson, Ed. Moses, Kenny Price y Larry Bell, a través de quienes conoció a Rauschenberg, Jasper Johns y Richard Serra, y –como en el caso de Ron Davis– apunta su interés por sus sistemas de creación artística, de donde sacaría algunas inspiraciones para su propia obra. Como es sabido, colaboró arquitectónicamente con Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen en la Sede de la agencia Chiat/Day/Mojo, en Venice, California, dando la forma de unos primáticos a una parte del edificio. Cfr. Zaera, A., “Conversaciones con Frank O. Gehry” *El Croquis*, Frank Gehry, 1991-1995, núm. 74/75, Madrid 1995.

III. PERCEPCIÓN ESPACIAL EXTERNA

Existe efectivamente un plus en la percepción real del edificio sobre la percepción de la maqueta (además de las variaciones originadas por el cambio de la escala, la situación del punto de vista o la percepción de los materiales reales). Estas formas percibidas, como todo lo que rodea su enclave, están en un campo de fuerzas físicas distinto, y la vida —con su variación en el tiempo— les envuelve (fig. 30).

La gravedad, el viento, la lluvia, la bruma, el agua, el sol, la luz natural o artificial (fig. 31), los flujos de calles, carreteras y puentes, coches, barcos y personas, los restantes edificios habitados, e incluso la vegetación del monte que le sirve de telón de fondo y de enclave para situar otros puntos de vista, son factores —muchos de ellos variables a lo largo de las veinticuatro horas de cada día— que originan infinitas percepciones diversas del edificio, de día y de noche. Esa riqueza cambiante es uno de los principales atractivos de esta obra, motivo que hace volver una y otra vez a sus visitantes.

Se percibe el objeto —que es una definición táctil primaria—, pero se percibe visualmente (fig. 32); su coloración, transparencia, reflejos, etcétera, pertenecen ya exclusivamente al sentido de la vista (fig. 33). Una percepción visual que se integra con la táctil, a través de las correspondencias entre ambas, aprendidas en todas las experiencias anteriores (fig. 34). Pero además se percibe un espacio visual, definido tanto por las fuentes luminosas naturales y artificiales como por la respuesta que el edificio interpone respecto a ellas (fig. 35), y el espacio táctil influye en éste por las variadas relaciones visuales que permite, según la situación del punto de vista que define la accesibilidad.

Un apartado significativo en este edificio lo constituye la importancia que adquieren los reflejos en las formas orgánicas de titanio, en los cristales, en el estanque o en la ría (fig. 36). Luces coloreadas que, además de denotar a los objetos relacionados con ellas y sus características, conforman un espacio visual envol-

vente: transparencias, reflejos, refracciones, en sus superficies compuestas por múltiples facetas calidoscópicas. Es el juego visual, que —cambiante como el mar— hechiza al retener de continuo la atención ocular.

En el exterior del edificio a veces, como fue el caso con la inauguración de la Exposición de China (fig. 37), se suceden también actuaciones musicales y danzas. Las láminas de titanio, especialmente la ligera cornisa bajo el rótulo del museo, son capaces de recoger ecos y vibraciones, entrando en resonancia con los tambores (fig. 38). El edificio parece responder a esos estímulos musicales, también con su propia estructuración del espacio acústico.

En la experiencia de este museo cuentan significativamente los usuarios que se mueven a su alrededor, recorriendo sus pasajes y estancias, entradas y salidas (fig. 39). Si lo hacen —más que en otros edificios públicos, incluso del mismo uso—, es porque el arquitecto ha proyectado en él y a su alrededor los correspondientes recursos arquitectónicos: porque hay posibilidad de hacerlo, y porque —gracias a la diferenciación formal del edificio— se “promete” con ello la recompensa de variadas experiencias, todavía inimaginables aunque presentidas.

El hombre que vive el edificio no es sólo receptor, sino también, y al mismo tiempo, emisor de sensaciones diversas: se les ve, se nos ve; se les oye, se nos oye; se tropieza uno con ellos o se desvía forzosamente de su recorrido.

Las mismas personas que vemos constituyen una extensión de nuestros propios sentidos para la percepción a distancia y simplificada del edificio¹. Extensiones de nuestros sentidos porque nos permiten ver más allá de lo que directamente ven nuestros ojos, oír más que lo que oyen nuestros oídos, palpar o medir más que lo que toca inmediatamente nuestro cuerpo, etcétera (fig. 40).

Quizá no llego a subir hasta el puente, pero oigo el ruido de su tráfico, veo personas que han llegado hasta allí y la imaginación de lo que ellos pueden percibir, forma parte ya de mis propias percepciones desde ahora; además, el hecho de verlas allí puede impulsarme a imitarlas (fig. 41). Su pequeño tamaño me revela la

¹ Lo son en el sentido en que lo emplea Mc Luhan. Cfr. Mc Luhan, M., *Understanding Media: the extensions of man*, McGraw-Hill Book Co. 1964, Trad. Castellana, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Ed. Diana, México 1969.

distancia que nos separa y la enorme dimensión del ventanal que se abre junto a ellas; el eco de sus voces me habla del ambiente que les envuelve; constato su actitud contemplativa, y quizá la imposibilidad de acceder hasta ellas, me hace notar el estanque o el vacío que se nos interpone. Puedo ver también a quien está en el interior, detenido o en movimiento; alguna obra de arte que se transparenta, la luz interna que emana por alguno de sus múltiples paramentos acristalados o lucernarios, directamente o por reflejos.

IV. APROXIMACIÓN

Avanzando un poco más en la percepción del edificio, podemos decir que ésta se amplía en la medida en que la proximidad origina visiones parciales en movimiento y el hombre se mide táctilmente con aquél, quedando envuelto por él en algún modo (fig. 42).

El objeto se revela ya habitable, conformando un espacio vacío —aún exterior— por el que podemos movernos. La superficie que define el edificio-objeto es ahora el límite que se opone a nuestro movimiento y lo dirige. Hay otros límites no impenetrables, que lo son de distinto modo. Por ejemplo, la superficie del agua, siendo penetrable, funciona táctilmente como definitoria de una barrera infranqueable al usuario común, por la imposibilidad de andar sobre ella, o por ser inusual hacerlo —mojándonos— en este contexto.

Es el momento en que cobran singular importancia los elementos arquitectónicos que dirigen el flujo circulatorio en las entradas y salidas del edificio, así como en los recorridos que permite su entorno inmediato. Las escalinatas y rampas, reconocidas como objetos, tienen ya asociada una imagen de movimiento gracias a su inmediata significación (su función de subir o bajar, o al menos de permitir el desplazamiento).

Pero en este caso, el arquitecto las ha dotado de una formalización que acusa dicho movimiento, por su disposición en embudos (escaleras) (fig. 43) o en arco (pasarela sobre la separación entre estanque y río) (fig. 44). Esta última pasarela ha sido minuciosamente estudiada para hacer imperceptible la existencia de una división real entre ambos medios acuáticos, ocultando en la penumbra dicha división y dando la sensación de estar elevada en el aire sobre una continua superficie de agua. La pasarela se curva en planta y en elevación, significando en su ágil movimiento la natural facilidad del recorrido que efectúa e invitándonos con ello a recorrerla.

El fluido que acogen las escaleras (en este caso la multitud de personas, que generalmente concentran hacia el edificio o dispersan fuera de él) parece que debería acelerarse a medida que el conducto se estrecha; el descenso o ascenso pueden sugerir a su vez una nueva aceleración o retardo natural debido a la fuerza gravitatoria¹.

La forma casi de cuña de la entrada al museo, por ejemplo, (fig. 45) evoca a su vez la fuerza mecánica necesaria para romper el cristal donde se ubica la puerta, que exige una terminación aguda e incide en un punto bajo, como el corazón del edificio (muy próximo al gran atrio central). La de la escalera exterior bajo el puente entronca visualmente con la elevación de la torre, como rampa de lanzamiento que, ascendiendo, permite tomar impulso para una elevación posterior en el aire (elevación flotante, ya que la torre se manifiesta hacia ella vacía, abierta al cielo) (fig. 46). La escalera lateral permite generosamente que la ciudad se derrame suavemente hacia la ría (fig. 47). Movimiento real y movimiento figurado que cabe traducir a sensaciones cinestésicas, de paseo contemplativo, de vértigo, de velocidad.

Las colas humanas que recorren lentamente el acceso principal llaman nuestra atención hacia la gran extensión que alcanza el curvo y concéntrico peldañado (fig. 48), y nos otorgan un obligado punto de contemplación entre las curvas paredes que nos acogen. El mismo ritmo lento, que permanece en nuestro acceso, nos hará escudriñar el deconstructivo techo transparente del primer vestíbulo, en la búsqueda fallida de sus secretos.

La torre, vacía, no es realmente accesible, pero nos reclama a efectuar la aventura de ascender hacia ella por debajo del puente (fig. 49). La estructura que nos sustenta se hace en ese momento metálica, abandonando la seguridad de la amplia base de piedra y dejándonos sentir el vértigo por la permeabilidad de la rejilla, al tiempo que nos vemos abrumados por el rugir superior del tráfico del puente (fig. 50). Percibimos mejor la cubierta de la sala que pasa bajo éste, y adquirimos nuevas perspectivas del edificio, el estanque y la ría. Podemos comprobar de cerca la estructura sus-

¹ Similares transposiciones de la experiencia que obtenemos con la percepción de un sentido a las percepciones de otro las realiza Kandinsky en *Punto y línea sobre un plano*, que inspira las que aquí se constatan. Cfr. Kandinsky, V., *Punkt und linie zu fläche*, Nina Kandinsky, Neuilly (Seine) 1955. Trad. Castellana, *Punto y línea sobre un plano*, Barral editores, Barcelona 1970.

tentante de la torre que, contradictoriamente a lo habitual, mantiene en vilo las pesadas escamas de piedra en su difícil superficie alabeada (fig. 51), y el contraluz nos revela las juntas abiertas por las que silba el viento al pasar (fig. 52). Tras habernos acogido en su perímetro abierto, la torre nos deposita en el puente desde el que podemos de nuevo medirnos con los próximos lucernarios.

En algunos casos, la incomodidad resulta especialmente significativa, como precio pagado por arquitecto y usuarios en aras de la belleza o de la significación artística (la cual se revaloriza de este modo). En el caso de las escaleras más amplias advertimos que el tamaño de la huella de los peldaños nos lleva a bajarlas todas con el mismo pie, lo que produce una incómoda sensación de cojera (fig. 53). Hubiera sido fácilmente evitable si se organiza la pendiente de modo más rotundo y con más descansillos, pero evidentemente ello le restaría suavidad, modificando su actual expresividad. La visión a contraluz, que resalta el sombreado continuo de peldaños en la escalera lateral, proporciona una buena imagen de esta continuidad (fig. 54).

Los paramentos de titanio resultan experimentables visual y táctilmente en proximidad, hasta llegar a tocarlos (fig. 55). Acompañan nuestro movimiento con su sinuosidad y reclaman nuestra atención visual siguiendo sus alabeos, hasta llegar a emitir visuales verticales (generalmente inusuales en la experiencia de otros edificios). A veces incluso tenemos ocasión de asistir a tareas de limpieza efectuadas por escaladores profesionales, que se descuelgan peligrosamente pendientes de una cuerda desde la parte superior, y participamos cinestésicamente de sus evoluciones.

El despiece del recubrimiento permite una percepción mejor del desarrollo de la superficie (fig. 56), que, por no atenerse a regla geométrica alguna, necesita de una percepción sensible completa –continuada y siempre cambiante– que no puede ser suplida por ninguna percepción conceptual inducida. Formas de este tipo antiguamente remitían a lo artesanal; en época postindustrial remiten a las posibilidades abiertas por la cibernética².

² Para matizar lo expuesto, cfr. Sabaté, J., "Transformar la materia. Libertad formal y razón técnica en el Guggenheim", *Arquitectura Viva*, núm. 55, julio-agosto 1997.

Las continuas juntas horizontales reclaman un seguimiento visual individualizado (fig. 57), percibiéndose la gradual variación en altura de las curvaturas y proporcionándonos una referencia estable. En cambio, las juntas verticales –en un tratamiento idéntico al que en este edificio tienen los despieces de piedra verticales (fig. 58) u horizontales (fig. 59)– se escalonan en una posición dinámica, que resulta intermedia entre el tratamiento habitual del muro clásico (con cada junta vertical equidistante de las situadas en las placas inferiores y superiores) y el aplacado moderno (que hace continuas también las juntas verticales).

Estos paramentos de titanio penetran en muchas ocasiones en el interior del edificio, invitándonos a seguirles visualmente a través de los acristalamientos verticales u oblicuos (fig. 60). La inestabilidad de éstos, y de sus tantas veces inclinadas estructuras sustentantes, juega con las curvaturas evitando toda referencia estable. El vidrio llega a plegarse en diagonal, respecto a la predominante carpintería metálica rectangular, aumentando las facetas del reflejo (fig. 61). El encuentro de dos paramentos de vidrio no siempre admite la arista viva; se continúa uno de ellos rematando –incluso peligrosamente– en el mero canto del cristal (fig. 62).

Recíprocamente, el exterior de titanio y cristal es percibido también desde el interior del mismo edificio, en nuevas y variadas visuales a través de estos mismos acristalamientos, pues los pasillos internos permiten accesos muy próximos a ellos a diferentes alturas, con lo que la percepción visual nunca llega a agotarse (fig. 63). Buena prueba de ello son los millones de fotografías que, se calcula, han tomado ya del edificio.

V. PERCEPCIÓN DEL INTERIOR

La experiencia del espacio interno de los edificios suele hacerse en clave funcional. El uso delimita los recintos (sus dimensiones y disposiciones) y permite reconocerlos, incluso nombrarlos. El uso señala también la forma concreta de percibirlos (en movimiento o estáticamente, en cierta dirección o postura, etcétera). El uso de un museo, por propia definición, reclama una actitud visualmente contemplativa y se ejerce a lo largo de ciertos recorridos generalmente preestablecidos. Enfatizar ambos aspectos es un posible planteamiento coherente con su naturaleza.

En este caso, el propio autor explica la estructura espacial interna del edificio como compuesto de un gran atrio central (de extraordinaria altura) de donde parten, radialmente distribuidas en sus diferentes niveles, las salas de exposición (fig. 64). Salas orgánicas, que el arquitecto ofrece, y salas convencionales, que el cliente impone. Ambas se han combinado aquí con singular fortuna.

Las que proceden de la iniciativa del arquitecto eran reconocidas ya durante el proceso de creación con nombres que nos hablan de su individualización y del carácter figurativo de su formalización (la sala *fish*, la mayor de ellas; hay otras con forma de hojas, que podrían verse también como proas de barco), y su forma orgánica tiene generalmente (aunque no siempre) una diferenciación exterior —como ya mencionamos— en su recubrimiento de titanio.

Algunas obras de arte han sido creadas especialmente para su instalación permanente en ellas, siendo por tanto las más significativas en cuanto a caracterización del edificio. En los actuales museos, continente y contenido pueden condicionarse mutuamente. En particular la gran escala del pop americano requiere dotaciones generosas de espacio no siempre disponibles. El gran atrio central es a su vez el ámbito de creatividad artística dejado totalmente en manos del arquitecto: su gran obra, incluyendo su coordinación con los recintos adyacentes.

La ausencia de toda ortogonalidad o regla geométrica es aquí también manifiesta¹ (fig. 65). Hay sin embargo algunas claras referencias, como el gran paramento acristalado en casi toda su altura, que da acceso a la terraza sobre el estanque y ría, situado más o menos frente a la entrada, y los núcleos de ascensores y escaleras. El tratamiento de éstos y de la escasa sustentación requerida es vario e individualizado, lo cual facilita también la orientación.

Los elementos envueltos en vidrio tienen formas curvas o alabeadas, tan libres y variadas en altura como los tratados en acabado de cartón-yeso blanco o en piedra (el gran panel-balcón) (fig. 66). Numerosas de estas formas envolventes no llegan a tocar el suelo, negando la gravedad en un juego tan fantástico y complejo que exige la renuncia a toda descripción (fig. 67).

De nuevo es necesaria la experimentación directa de cada punto del espacio, sin que sea posible llegar a formar una idea global de forma o estructuración espacial. Espacio por tanto que reclama el ser recorrido; la emisión de visuales hacia todas las direcciones, en distintos sentidos; la atención a infinitos ecos procedentes de todas las direcciones (fig. 68). Espacio lleno (las formas sólidas, lo impenetrable) y espacio vacío (por donde puedo o podría moverme) en percepciones correlativas. Espacios ocupados por obras de arte que se miden con él y espacios desde donde pueden contemplarse.

Espacio táctil, escultórico, objetual; pero más allá de éste, espacio táctil en un sentido amplio, de presiones y succiones, que pone en juego todos los recursos arquitectónicos, el comportamiento de los materiales, en su estructura aparente y en su textura, en el juego con las fuerzas de la gravedad, del viento –real o figurado–, en sus deformaciones o flexiones (fig. 69).

Aquí –significativamente– se dejan de lado las leyes gravitatorias que habitualmente –en una aplicación de economía estricta–

¹ En la historia de la arquitectura abundan los recursos en este sentido que permiten comprender un espacio con la simple percepción desde uno o unos pocos puntos de vista. Entre ellos, los desarrollados por los estudios de perspectiva, las simetrías, el uso de formas euclidianas o redes espaciales, los trazados reguladores, proporciones, etcétera. En este caso se busca conscientemente, en cambio, establecer diferencias, ocultar la posible pauta unificadora. Un comentario respecto a la novedad y transcendencia de este tipo de espacio se recoge en *Nuestro Tiempo*, núm. 527, mayo 1998 por Inmaculada Jiménez, "Guggenheim Bilbao. Algo más que un gesto llamativo".

producen líneas verticales en apoyos y paredes; las formas blancas pendientes parecen hinchadas y movidas como velas por el viento², los perfiles laminados metálicos contradicen su supuesta rigidez al curvarse, lo mismo que los aplacados alabeados de piedra; los acristalamientos se componen –o descomponen– de piezas sueltas de cristales en cascada, invisiblemente sostenidos en su congelado deslizamiento (fig. 70).

Las sinuosas pasarelas en los distintos niveles evolucionan recorriendo aleatoriamente el espacio del atrio en su periferia –pero libres, separados del paramento–, de forma siempre variable, horizontales o en rampa, con la excusa de poner en comunicación las distintas salas (fig. 71). Es el suyo el mismo recorrido que efectúa nuestro punto de vista, el cual imaginariamente se desliza también por las pequeñas pasarelas metálicas –inaccesibles al público– que podemos ver en el nivel superior (fig. 72).

Las posibles visuales se diversifican hasta el extremo, en todas las direcciones, descubriendo juegos de luces procedentes de los lucernarios acogidos entre las blancas formas orgánicas que penden del techo (fig. 73). Recursos que se dirían casi superfluos para la iluminación funcional del atrio que tiene toda una alta pared de cristal, lo que acentúa todavía más su percepción estética, en formas laberínticas que en su curvatura recogen todos los matices de la luz (fig. 74).

Espacio táctil –decíamos– percibido visualmente; y también –interrelacionado con éste– espacio visual de luz y color (color reservado para mayor contraste a pinturas y esculturas expuestas). Espacio percibido cinestésicamente, con el movimiento de nuestro cuerpo en los recorridos que permite, con el vértigo de la percepción del vacío, en el que el tamaño de las personas

² Con referencia a otros proyectos, Gehry ha reconocido que algunas formas curvas que emplea son velas. A algunas formas blancas presentes en este gran atrio parecen cuadrarle experiencias similares a la de esta descripción del autor: “Cuando navegas, y decides cambiar el curso, la vela está hinchada y entonces la vuelves despaacio en la otra dirección. Hay un momento en que estás de cara al viento, el viento viene por ambos lados de la vela. Justo un segundo antes de coger de nuevo el viento en la otra dirección, la vela se riza ligeramente –esto se llama orzar– y entonces se pliega... Es fabuloso; se tiene la sensación del movimiento del barco en este rizo...” Cfr. Zaera, A., “Conversaciones con Frank O. Gehry”, *El Croquis*, Frank O. Gehry 1991-1995, núm. 74/75, Madrid 1995, 31.

contempladas permite aventurar las distancias que se perciben (fig. 75). Espacio acústico de ecos imaginados o reales en ocasiones.

Desde el atrio se accede a la mencionada terraza-mirador sobre la ría y su orilla opuesta (fig. 76). El gran pilar con la marquesina que sostiene en equilibrio inusual (fig. 77), es tanto un monumento formal como el signo anunciador de la apertura del edificio en la dirección adecuada, a modo de tornavoz –con referencias acústicas– para un discurso imaginario que el propio edificio hiciera a la ciudad (fig. 78). Efectivamente, su escala es la adecuada al edificio considerado como un todo y no a las personas que cubre, a las que no llega a proteger (fig. 79). Desde la terraza, como tantas veces, lo habitualmente contemplado no es la ría o la ciudad, sino las diferentes partes del edificio mismo, en la búsqueda narcisista de un nuevo recoveco inexplorado.

Entre las salas, destacan las orgánicas –siempre que no se encuentren desfiguradas por las exposiciones– con sus lucernarios de apariencia aleatoria que aportan nueva plasticidad, y también la posibilidad que se nos brinda de obtener nuevas visuales de las salas de doble altura, como la *fish*, de compleja y casi redundante solución en cubierta (fig. 80).

Algunas obras artísticas estimulan en la misma línea que el edificio el juego perceptivo: la *Serpiente* de Serra, hecha para experimentar en su sinuosa angostura ecos, gravedad y peso, al ser recorrida; el laberinto cuyo secreto puede descubrirse desde lo alto, o los luminosos letreros móviles verticales cuyas deslizantes y cortas frases rojas sugieren sonidos emitidos intermitentemente ante una opacidad oscura que al fin resulta penetrable, deshaciendo su misterio. El usuario, ya entrenado, se involucra personalmente en la experimentación sensorial directa de estas obras, dejando que los distintos sentidos establezcan asociaciones entre sus respectivas percepciones.

VI. RELACIÓN ESPACIO INTERIOR-ESPACIO EXTERIOR

La diferenciación de espacios interior-exterior parece generalmente referirse al espacio táctil, es decir a lo penetrable, pues todo edificio se cierra finalmente respecto a esta penetrabilidad. Propiamente, la interrelación entre ellos se da a través de las puertas que los hacen comunicables. Esto ocurre a escala personal, ya que podría considerarse también el intercambio de otras materias: avituallamiento o renovación del aire respirable, por ejemplo, y entonces tendríamos nuevas interrelaciones. En todos los casos habría que considerar el sentido del intercambio planteado pues, tanto para las personas como para el aire, se distinguen los flujos de entrada y salida. Tanto los dispositivos materiales previstos (las distintas puertas), como las normas de funcionamiento y su control temporal, son inmediatamente experimentables en este museo por los usuarios.

Pero también podemos referirnos a los espacios visuales, y en ese caso encontramos una mayor comunicación entre ellos. La relación más evidente entre el interior y el exterior es entonces la que proporciona la casi unión de ambos espacios visuales a través de elementos como el vidrio, que son impenetrables pero transparentes. Como en el caso anterior habría que considerar si se trata de la penetración de la luz o de la mirada humana, y también la dirección y el sentido considerados.

La comentada oblicuidad y complejidad de los cerramientos acristalados hacen aquí predominantes los reflejos sobre las transparencias en una visión desde el exterior, por lo que la penetración visual durante el día es escasa a la mirada humana (fig. 81). En la visión desde el interior, aun cuando son posibles determinadas vistas de la ciudad, comentamos ya que son más significativas las vistas que se permiten de los más próximos paramentos del propio edificio. Por ello podemos decir que en este caso no hay apenas una interrelación visual que vaya mucho más

allá de la táctil, con excepción quizá de la que permite la gran cristalera del vestíbulo central.

La permeabilidad a la luz externa durante el día, en cambio, es total, habiendo sido en parte ya comentada. En una visión nocturna, con las fuentes artificiales de luz previstas en el interior del edificio, la transparencia del vidrio es siempre total también para la vista humana que la contempla desde el exterior, con interesantes efectos de desmaterialización incrementados por los reflejos en estanques y ría.

Pero volviendo a la percepción táctil, encontramos que la vista actúa como ampliación del tacto al permitir una percepción a distancia de lo táctil, es decir de lo impenetrable, y en este sentido vuelven a tener su significación las visuales que se permiten de las formas externas del edificio desde el interior y viceversa. Pero en este caso, la relación que el usuario puede establecer entre las formas exterior e interior no es tan clara como en los edificios más convencionales (fig. 82). Cuesta trabajo –más a los menos familiarizados con la arquitectura– enlazar las imágenes espaciales interna y externa obtenidas en las sucesivas percepciones del edificio. Y ello a pesar de los numerosos puntos de encuentro de ambas, en la transparencia veraz del cristal.

Porque como todo edificio, el Museo Guggenheim presenta a este respecto una definición material externa –percibida como límite a la ocupación del espacio externo–, una definición material interna –percibida como límite a la ocupación interna–, y también una percepción –generalmente deducida– del sólido interpuesto entre las superficies que definen el exterior e interior del edificio, que es el que aloja a los materiales y disposiciones constructivas que lo definen, incluidas las estructuras resistentes.

Podríamos decir que el espesor de la masa que separa los límites externo e interno no se advierte aquí inmediatamente como uniforme, ni responde a un sistema claramente percibido de construcción que reclame indiscutiblemente sus derechos espaciales de ocupación. Esta masa interpuesta no tiene pues una formalización que sea inmediatamente percibida o deducida de los datos sensibles.

Del interior del gran atrio y del de la gran sala especialmente, podemos afirmar que no son espacios residuales: consecuencia de la construcción de la forma externa del edificio (aunque el edificio se haya proyectado en origen partiendo de un contexto); del

mismo modo, tampoco el exterior era un resultado de construir un espacio interno nacido de requerimientos de un programa (aunque sea ésta una premisa ineludible).

Ambos –interior y exterior– se dirían esculpidos a su vez con independencia (una independencia que lógicamente nunca puede ser absoluta) de su conformación respectiva. La masa interpuesta se interpreta –podríamos decir– como sobreabundante respecto al mínimo constructivo imprescindible. La verdad del edificio se muestra únicamente en los paramentos acristalados más o menos verticales y en algunos –no muchos– horizontales o inclinados (lucernarios), abundando otros puntos donde la luz termina penetrando sin que se pueda distinguir claramente su origen.

La percepción interior parece ser pues en muchos casos intencionalmente independiente de la exterior, con sus propios efectos (fig. 83). El material y el color diferente contribuyen a recordarlo. La construcción del edificio no es un valor artísticamente explotado, sino algo puesto al servicio exclusivo de sostener el resultado final, el que aparece en la percepción. Con excepción de la torre (fig. 84) (simplificada por motivos económicos), no hay indicios que permitan deducir fácilmente ni su sistema estructural ni las capas de su recubrimiento.

Lo que acabamos de mencionar no es sin embargo obstáculo para que en el edificio en construcción, con su estructura metálica vista, hayamos podido apreciar también importantes valores estéticos; valores que en gran parte han desaparecido con el acabado, siendo sustituidos por otros. El espacio interior que aquella estructura permitía adivinar, especialmente en la zona correspondiente al gran atrio y la gran sala, no recuerda apenas al aspecto que presenta hoy, aunque su imagen fue tan potente que permanece en la retina de quienes pudieron contemplarla.

VII. EL PAPEL DE LA MEMORIA: OTRAS POSIBLES PERCEPCIONES

Esta reflexión nos lleva a considerar un fenómeno que en este edificio alcanza quizá caracteres extremos: la exhaustiva recolección y publicación de su génesis histórica en cada uno de sus pasos. Nos referimos al aspecto arquitectónico, tal como se ha venido gestando, desde los primeros esbozos en dibujos, a las maquetas sucesivas, las imágenes virtuales en pantalla y los planos técnicos, aunque también cabría referirse al aspecto político y socioeconómico.

La maraña de líneas que conforman el apunte en el que el arquitecto condensa la idea del edificio, y que hoy puede contemplarse ampliado sobre el alabeado cubrimiento de la iluminación de la barra del bar del museo (fig. 85), así como en las bolsas de la tienda del mismo, se superpone como otra posible interpretación de los datos sensibles obtenidos en la percepción directa efectuada.

La colección de piezas que en el estudio del autor se registran y conservan, condensando espacialmente todas las variaciones temporales que cada sala como pieza autónoma sufrió en la evolución del proyecto, contribuye a la paralela descomposición mental del edificio, que entendemos entonces como difícil conglomerado unitario de lo heterogéneo, mimado en sus perfiles hasta conseguir su perfección.

Las etéreas y virtuales líneas de colores que definían en la pantalla del ordenador las mallas que configuran geométricamente las superficies alabeadas, se unen a las referencias espaciales sugeridas por el programa Catia empleado, otorgándole al conjunto una compleja inmaterialidad y transparencia que se reconoce en la visión real nocturna.

Los detallados planos técnicos, realizados en incalculable número, evocan con su evidente dificultad, la necesaria y costosa exhaustividad que la realización de esta obra requiere, huella inevitable del esfuerzo de la mente humana que —a pesar de las má-

quinas— debe controlar cada detalle, y también de la mano del hombre que finalmente lo ha de realizar paso a paso.

Se trata del proceso, conocido, testificado y divulgado por encima de lo habitual, que proporciona nuevas imágenes que sumar a nuestra percepción. En todos los casos, lleva consigo una nueva visión temporal referida simultáneamente a lo sensible y a lo inteligible, que dota de mayor profundidad a lo experimentado y permite valorar la huella material que finalmente quedó de todos ellos en el edificio contemplado.

El arquitecto insiste en que el edificio es lo definitivo —y que todo lo demás va encaminado a conseguir este fin—, aunque algunos afirman que este edificio se manifiesta como detenido en un momento cualquiera de su evolución, no necesariamente en el mejor. Para nuestro propósito, que incide en la percepción, cuenta esencialmente el resultado; pero no es posible olvidar que toda la información que el futuro usuario recibe a través de los medios publicitarios o científicos, acaba incidiendo en su experiencia sensible, ya que en el hombre ésta es inseparable de la inteligible.

VIII. REFERENCIAS ARQUITECTÓNICAS: EL EDIFICIO CONCLUYE UN PROCESO INICIADO POR OTROS

El interés que en nuestro tiempo acapara la figura del autor en relación con toda obra de arte provoca la pregunta por su trayectoria creativa previa, que de algún modo se resume también sensiblemente en este edificio¹. De modo que en opinión de muchos —incluido el propio Gehry— el Museo Guggenheim de Bilbao podría incluso constituir una culminación de esa línea de investigación arquitectónica, una meta difícilmente superable².

Efectivamente, no sólo el vocabulario —tipo de formas y tipo de materiales— ha sido previamente formulado y ensayado en sucesivos tanteos y aproximaciones, junto con las claves combinatorias de la composición, sino que piezas enteras, con cierta autonomía, parecen haberse sacado de proyectos anteriores acoplándose aquí finalmente en los lugares donde alcanzan su plena justificación.

Recurrente raíz de su inspiración artística y reminiscencia de vivencias infantiles del autor es la metáfora del “pez”, con su sinuosa piel escamada, que para Gehry llega a ser un símbolo de perfección³. Podemos seguir su desarrollo desde las lámparas para Formica y la *Casa-peze* expuestas en el Centro de Arte Walker de Mineápolis, hasta el construido junto al restaurante “Danza del Pez” de Kobe en Japón o la escultura *Pez* del complejo de la Villa Olímpica de Barcelona. Algo similar podríamos decir de la

¹ Incluso con frecuencia, hoy día, los responsables de las galerías o los jurados de los concursos artísticos confían más en una trayectoria que muestre una clara e interesante línea de investigación, que en el acierto aislado de determinada obra de un autor, cuestión que parece más difícil de juzgar. Las obras se justifican con frecuencia, por otra parte, con los propios intereses vitales y culturales de su autor.

² Cfr. Zaera, A., “Conversaciones con Frank O. Gehry”, *El Croquis*, Frank O. Gehry 1991-1995, núm. 74/75, Madrid 1995.

³ Cfr. “No, I’m an Architect” Frank Gehry and Peter Arnell, A Conversation, en *Frank Gehry, Buildings and Projects*, editado por Peter Arnell y Ted Bickford, ensayo de Germano Celant, texto de Mason Andrews, Ed. Rizzoli, Nueva York 1985.

Serpiente, que comparte estas mismas características, y que ligada a la creación de Richard Serra (de la cual tenemos una muestra abstracta en el museo), le acompaña como lámpara o como *Folly* en *The Prison* a mayor escala.

Pero, lejos de toda figuración mimética, parecen tener también allí su origen las escamas metálicas que cubren las sinuosas formas que van haciéndose cada vez más frecuentes –combinadas con otras ortogonales– en los proyectos arquitectónicos de Gehry a partir del último tercio de la década de los ochenta. Comenzando por las cubiertas, van adueñándose progresivamente de las fachadas, desde el Museo Internacional del Mueble Vitra en Weil am Rhein (Alemania) o el Museo Frederick R. Weisman en Mineápolis, hasta la Sede Central de Vitra en Birsfelden, Basilea (Suiza) o la Sala de Conciertos Walt Disney de Los Ángeles (California), por citar sólo los más representativos.

Lo que en algunos casos constituye un motivo parcial, aunque siempre característico del edificio, se hace en el Guggenheim de modo especial dominante, hasta llegar a adueñarse de la entera composición y de la imagen del conjunto. Aquí deja de ser un revestimiento superficial para llegar a configurar volumetrías enteras que tienen una identidad arquitectónica completa (el ordenador despiezaba cada sala como algo autónomo ligándola a su lucernario), como si de personajes se tratara (comentamos también que en el estudio cada una de estas piezas de la maqueta era denominada por su nombre). No parece ser una casualidad que precisamente la pieza de mayor escala, la sala principal que caracteriza al museo, la que pasando bajo el puente responde de la unión del resto con su torre, sea precisamente la denominada *Fish*.

Otro de sus volúmenes característicos, la pieza arquitectónica que aloja en el interior la instalación de letreros luminosos de Jenny Holzer junto al gran vestíbulo, tiene su correspondiente expresión externa en una alabeada pieza vertical autónoma que estructura y unifica la explosión de titanio (fig. 86). Su peculiar forma, que no teniendo condicionantes en el espacio interior encuentra todo su sentido en el mencionado papel compositivo al exterior, se asimila en el recuerdo al remate de la torre del Distrito de Tránsito Rápido de Los Ángeles.

La piel cristalina que engloba y formaliza la escalera y el núcleo de ascensores interiores del vestíbulo principal (fig. 87), pa-

rece recordar la más figurativa –e infundada– pareja de torres de esquina de las oficinas para Nationale Nederlanden en la ciudad de Praga: el revestimiento suspendido que se abre sin llegar al suelo recordaría de algún modo la femenina figura de *Ginger* mientras la masculina de *Fred* se vería reflejada en el revestimiento curvo, más comedido del otro núcleo, que siguiendo el giro de su estructura metálica llega a apoyarse en el suelo.

Comentarios similares podrían hacerse respecto de otros elementos, como las formas orgánicas de las salas (fig. 88) que se insinúan también en el proyecto de las nuevas oficinas centrales de Vitra Internacional en AG, Basilea (Suiza) y en la gran nave del laboratorio principal de la Universidad de Iowa, en Iowa City o la marquesina exterior sobre la terraza (fig. 89) que aparecía también con otro soporte en el del Museo Frederick R. Weisman de Mineápolis, ambas en EE UU⁴.

Una vez más, comprobamos cómo las experiencias anteriores (sensibles e intelectuales) que por el conocimiento de estos proyectos podemos tener, pueden sumarse al proceso de percepción, haciendo advertir ciertas características, ciertos rasgos reales del edificio percibido en acto, al ser estimulados por determinadas asociaciones. De tal modo que, frente a unos mismos estímulos –los que el arquitecto ha querido dejarnos–, cada usuario puede llegar a percibir más o menos, apoyado en lo que para él llega a tener una significación.

⁴ Cfr. *GA Architect*, núm. 10, Gehry, F. O., Ed. y fotografía Yukio Futagawa, A.D.A. Edita, Tokio 1993.

IX. SOBRE LA SIGNIFICACIÓN ÚLTIMA DE LA OBRA

Es habitual la referencia a la significación como algo que gobierna el proceso de percepción. Así captamos efectivamente *todo* y quizá *sólo* aquello que tiene para nosotros una significación, sea ésta del tipo que sea. De modo que según algunos podría incluso llegar a decirse que la percepción —una vez pasado el proceso de aprendizaje— es más que nada un reconocimiento de lo esperado o de lo ya conocido (aunque siempre se da al mismo tiempo un cierto progreso).

Pero también dentro de la significación podemos distinguir grados, desde lo más elemental —conceptos que podríamos casi denominar sensibles, como los que permiten el reconocimiento de un objeto o de la estructura espacial— hasta lo más intelectualizado, sea científico o cultural. Efectivamente aunque cierta significación y aprendizaje previo sean necesarios para percibir sensorialmente en profundidad, no hay significación arquitectónica posible que no captemos a través del dato sensible. Esta última significación puede ser más o menos inmediatamente deducida de la percepción sensible, e incluso puede posponerse a una ulterior reflexión.

Podría efectivamente continuarse la experiencia arquitectónica del edificio, progresando, del modo que hemos iniciado en estos últimos apartados, desde una lectura más sensible a otra más intelectual, en la que el recurso a toda la historia de la arquitectura y de las artes plásticas —incluidas las contemporáneas— junto con todo otro conocimiento cultural, empezara a jugar su propio papel.

Podrían además diversificarse las lecturas con el concurso de los conocimientos técnicos arquitectónicos, habitual en muchos de los que hacen estas mismas visitas, y también con las experiencias personales —ligadas a la propia biografía— de otras arquitecturas o ambientes vitales y los significados asociados a ellas.

Sin embargo, habíamos adelantado ya que la intensidad de la experiencia sensible es en este caso tan rica, tan insospechada e inusual, que la atención del usuario —al menos en una primera visita— parece detenerse en ella, postergando la intelectualización que inevitablemente reclama. Intentar hacerla explícita aquí sería, pensamos, algo demasiado complejo y prolongado; tanto como para justificar el dedicarle otro discurso.

Es por ello que optamos por detenernos en este momento (fig. 90), cuando lo hasta ahora mencionado parece cumplir el objetivo en principio propuesto: habiendo quedado suficientemente caracterizada —en este edificio concreto, elegido como ejemplo— la naturaleza sensible del significante arquitectónico; es decir, habiendo mostrado la naturaleza de una arquitectura que supera a la escultura por la estructuración espacial que define acerca de cada factor sentido —directa o indirectamente percibido por el usuario—, acerca de la materia y de las presiones, de la luz, del sonido, de la temperatura, etcétera.

Finalmente, el énfasis puesto en la estructuración de los espacios-sentidos de este museo, no podrá evitar —al contrario, lo reclama— el afán del usuario por comprender conceptualmente esta creación compleja que en principio le resulta tan sorprendente. Es realmente habitual que el visitante del Museo Guggenheim de Bilbao intente completar posteriormente su experiencia personal directa acudiendo a explicaciones, lecturas, reflexiones. Las obras de arte que aquí mismo puede experimentar no serán ajenas a ese interés, que se ve ligado así a un campo cultural más amplio.

Aunque la cultura reciente nos haya familiarizado con un arte más conceptual que ha llevado a sobrevalorar en arte lo inteligible por encima de lo sensible, no podemos olvidar que la riqueza sensorial, la recreación del autor en el modo de hacer —el énfasis en el “cómo”—, ha sido tradicionalmente una nota característica de la obra de arte, desencadenante directo de sensaciones y emociones estéticas en el espectador. Pensamos que no cabe duda de que esta obra —en su misma coherencia y complejidad espacial— tiene suficientes estímulos como para despertar una percepción de este tipo.

Si, tal como afirma Hans Ibelings¹, en nuestra época la arquitectura —después de que en los años ochenta se remitiera sobre todo al intelecto— otorga mayor importancia a los sentidos, podemos considerar que en el Museo Guggenheim de Bilbao tenemos una obra altamente representativa del momento justo que nos toca vivir. Su éxito parece confirmarlo.

¹ Cfr. Ibelings, H., *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, Nai Publishers, Rotterdam 1998. Ed. Castellana, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1998.

X. ILUSTRACIONES

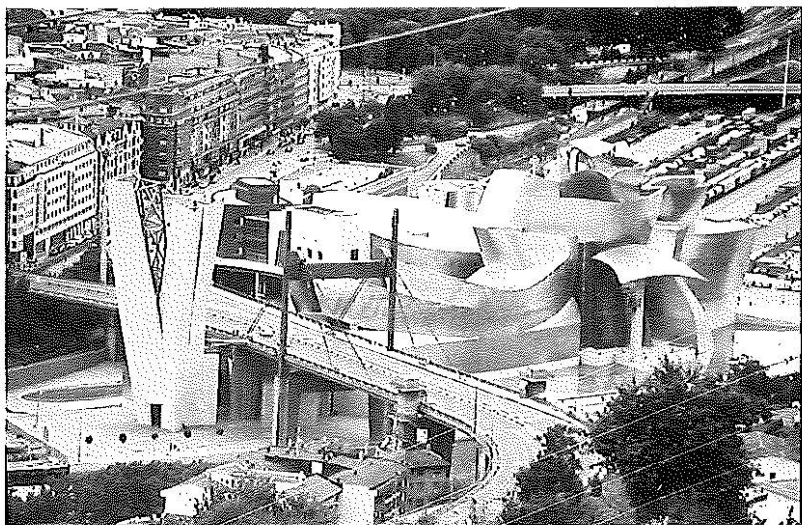


Figura 1



Figura 2

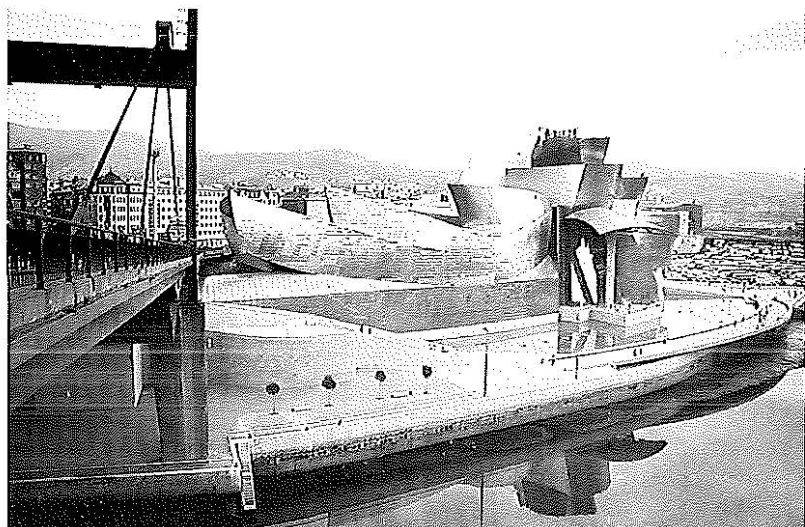


Figura 3

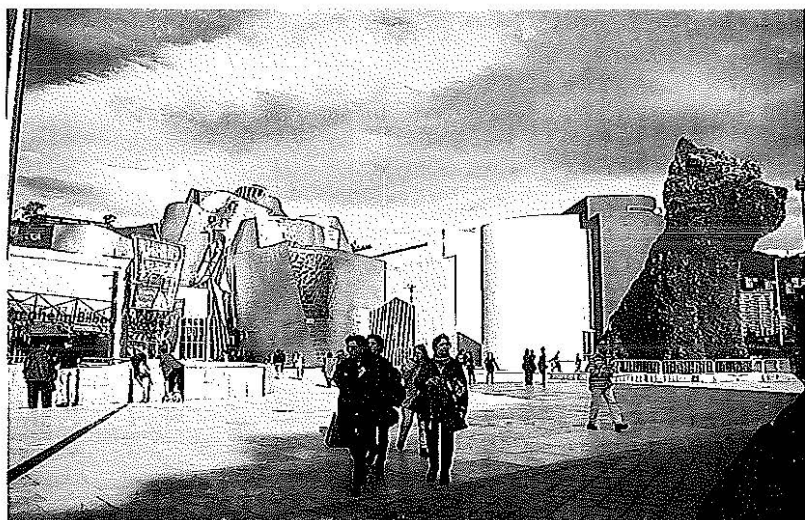


Figura 4



Figura 5

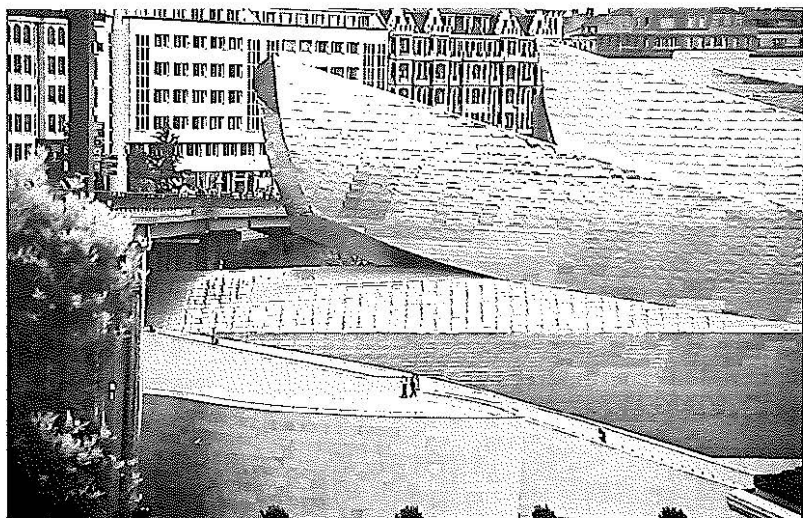


Figura 6

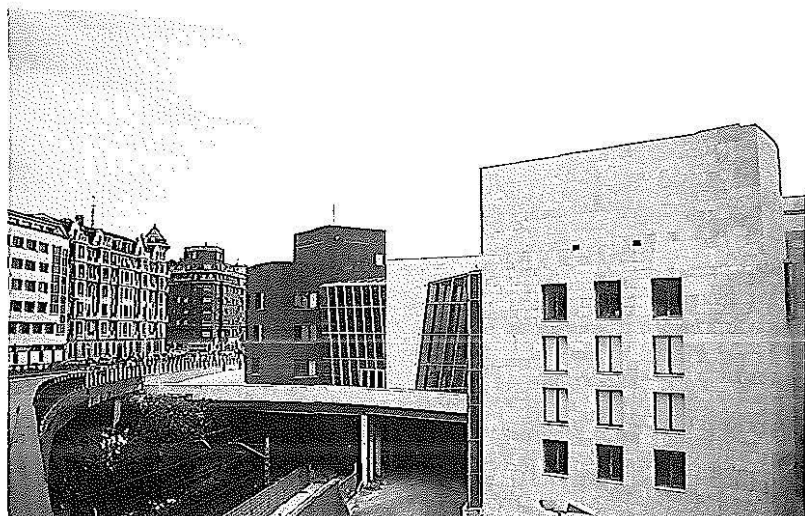


Figura 7

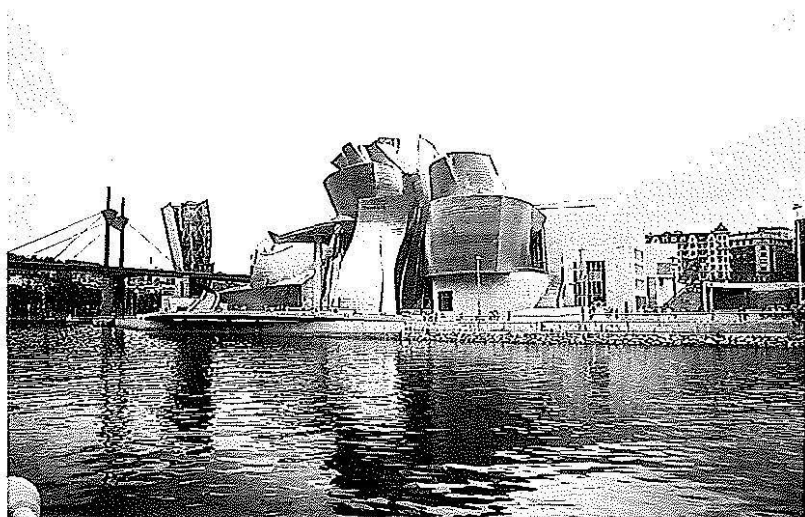


Figura 8

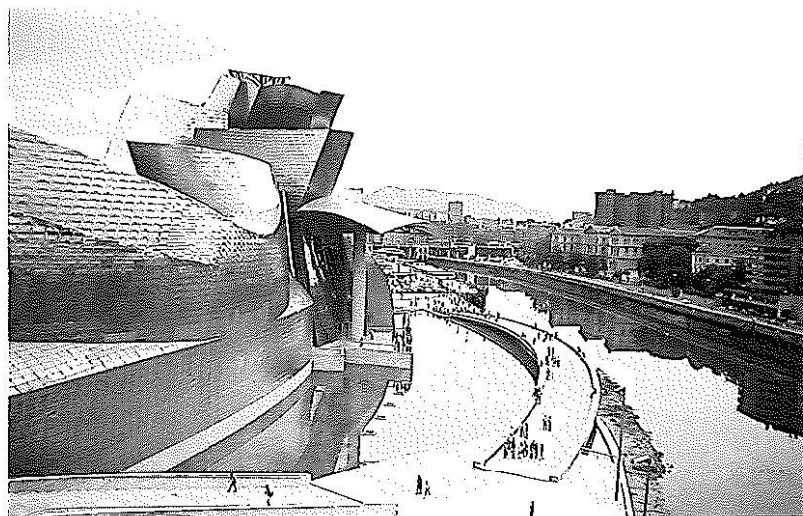


Figura 9



Figura 10

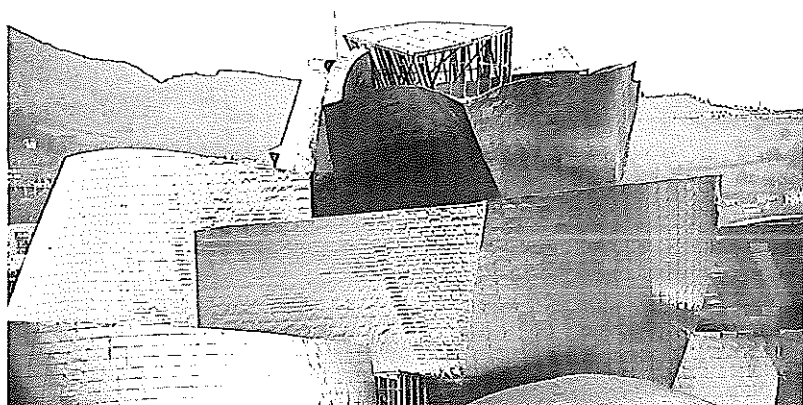


Figura 11

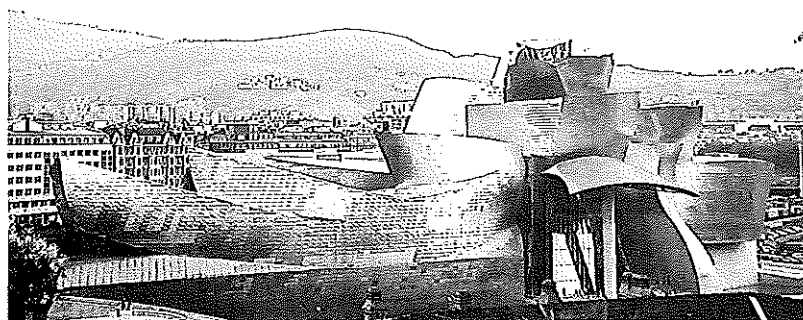


Figura 12

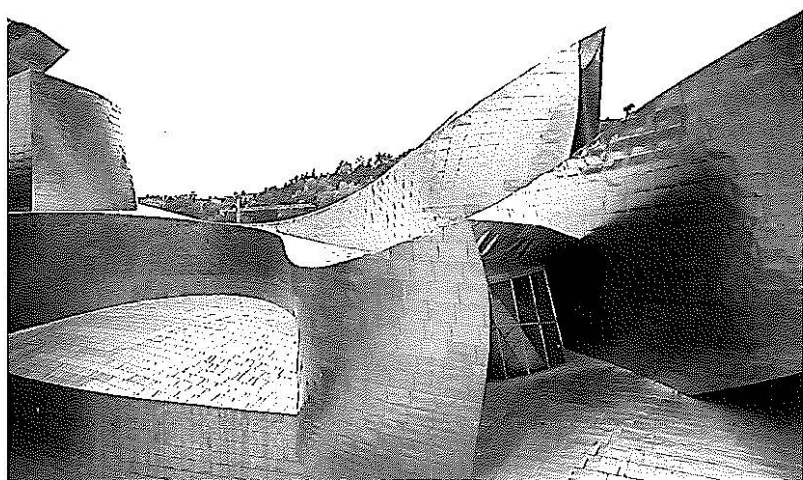


Figura 13

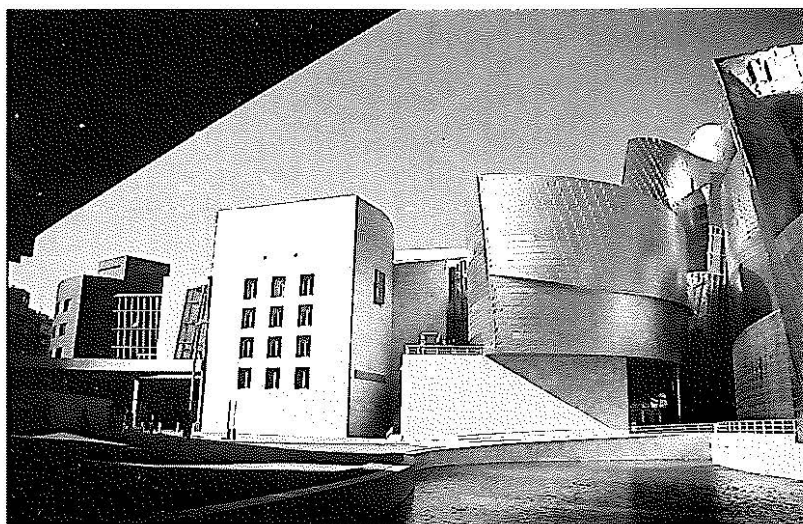


Figura 14

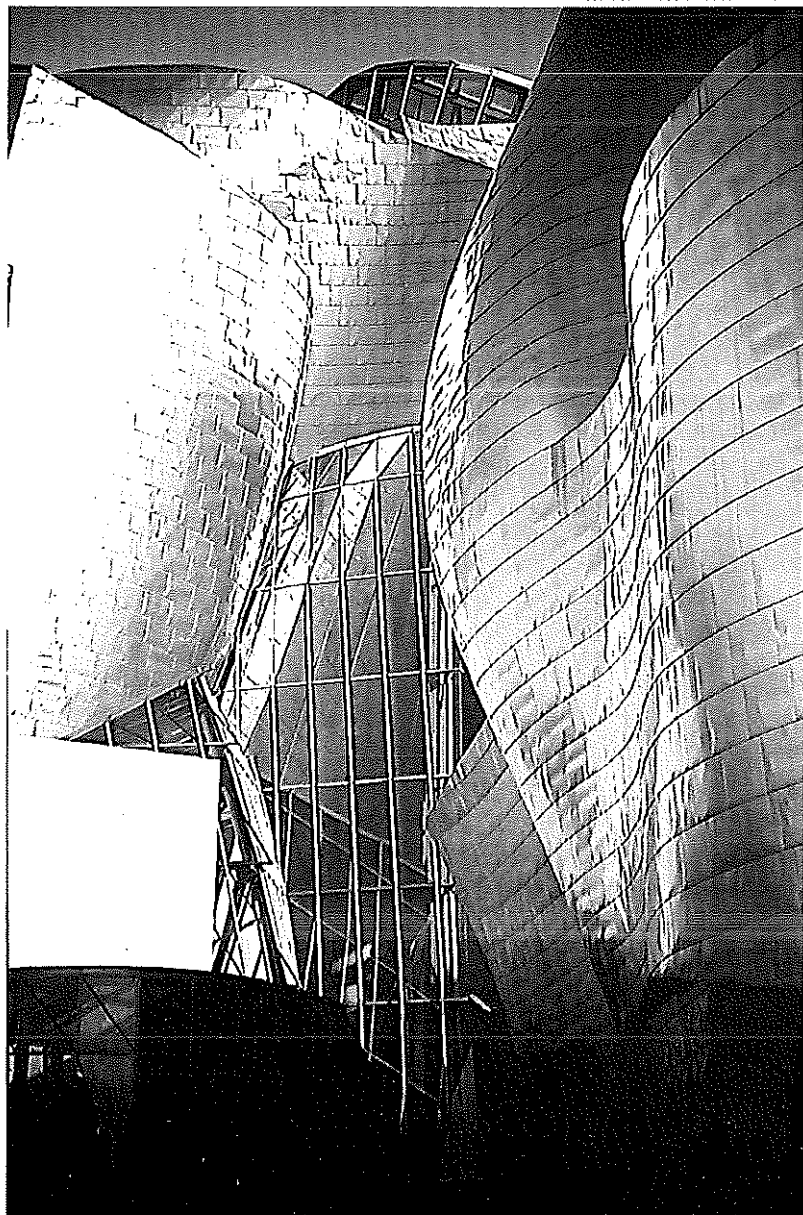


Figura 15

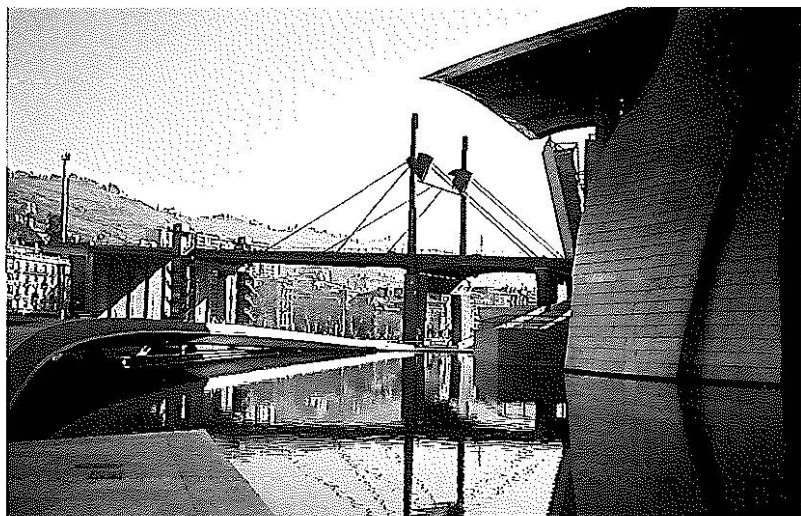


Figura 16

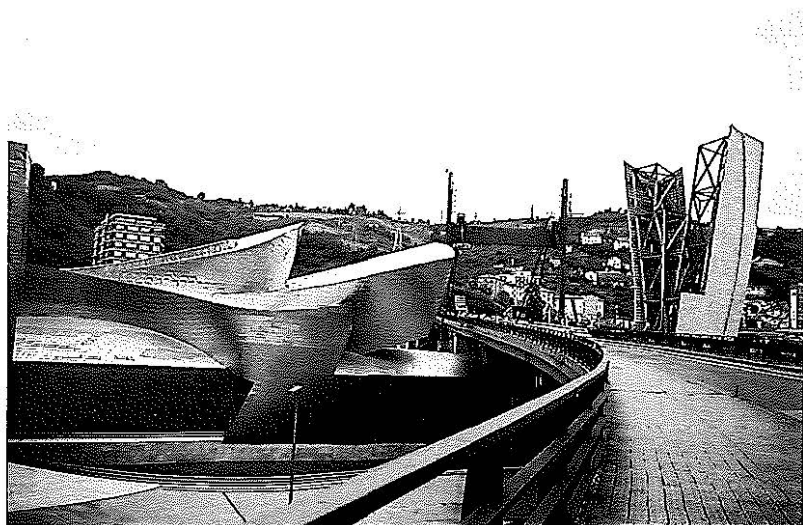


Figura 17

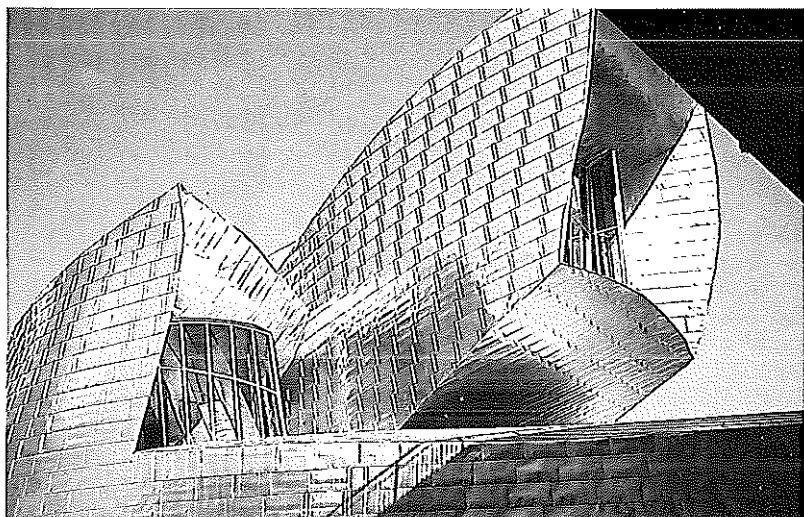


Figura 18

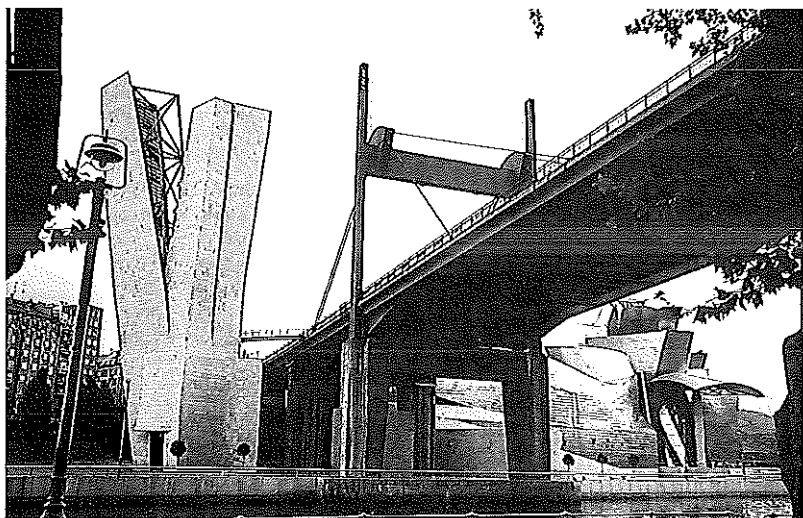


Figura 19

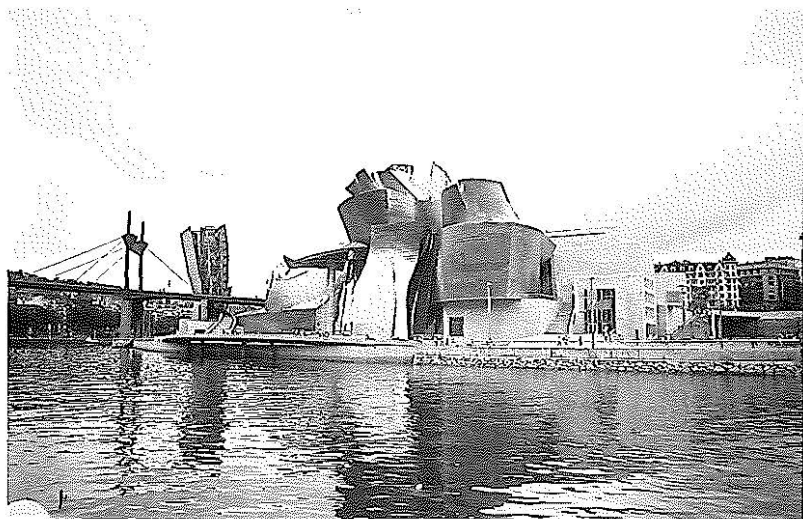


Figura 20

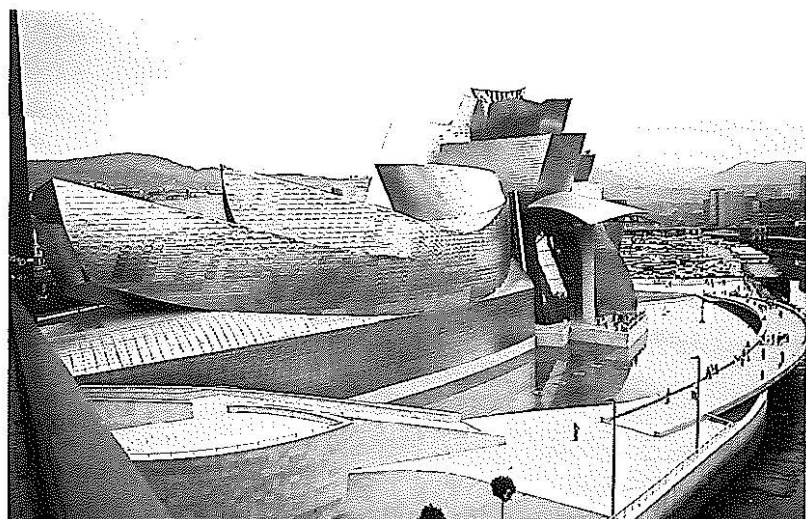


Figura 21

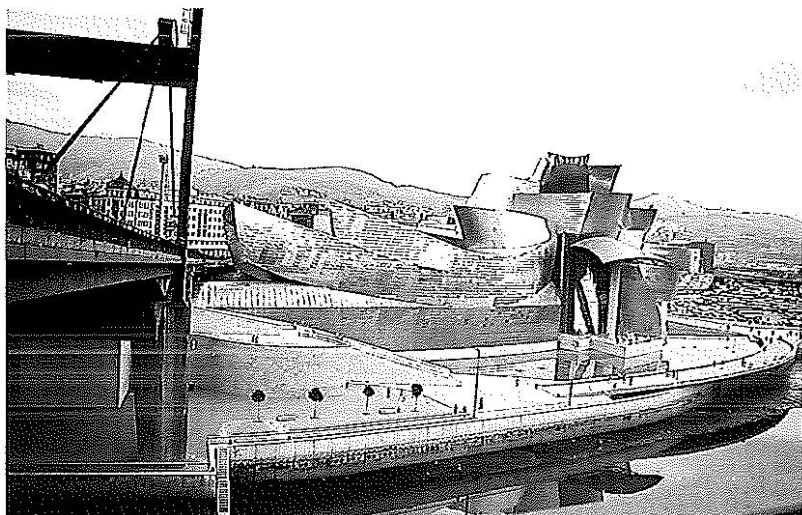


Figura 22

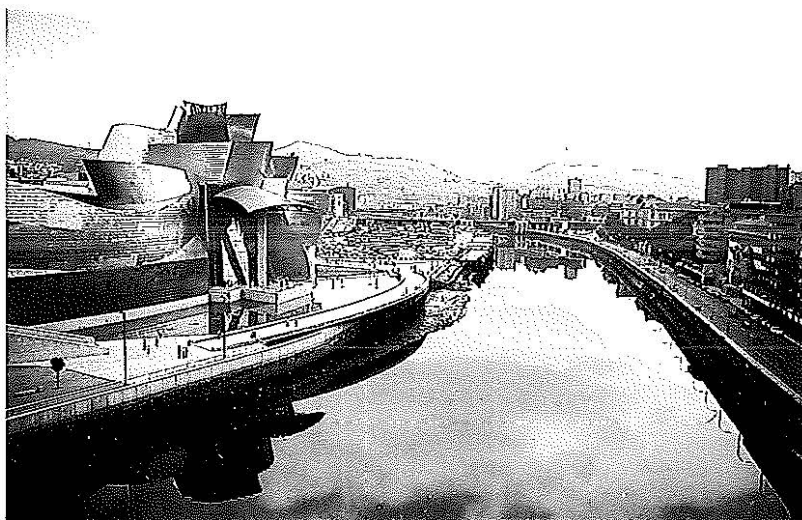


Figura 23

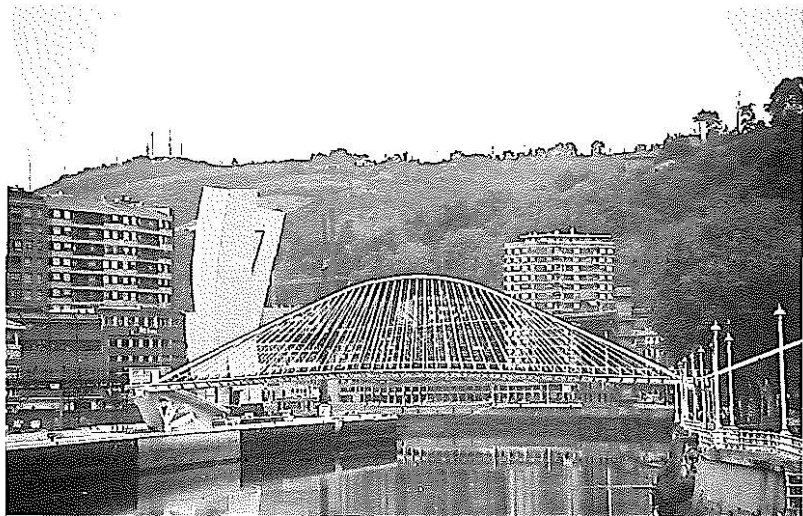


Figura 24

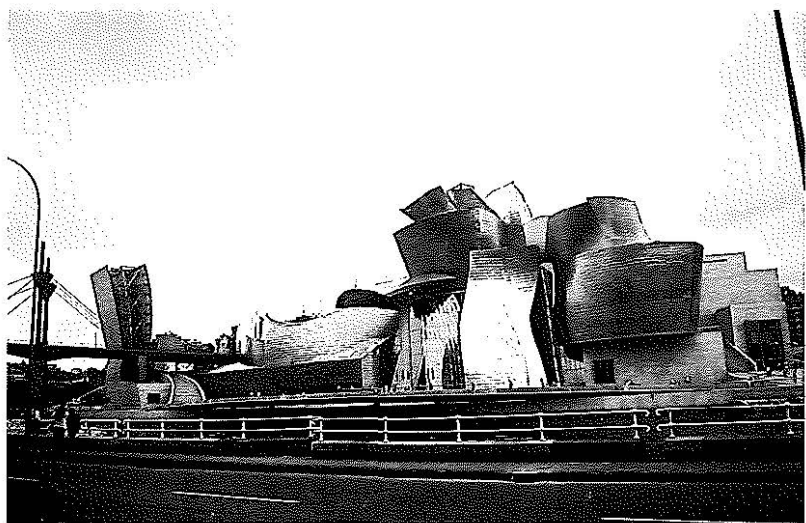


Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

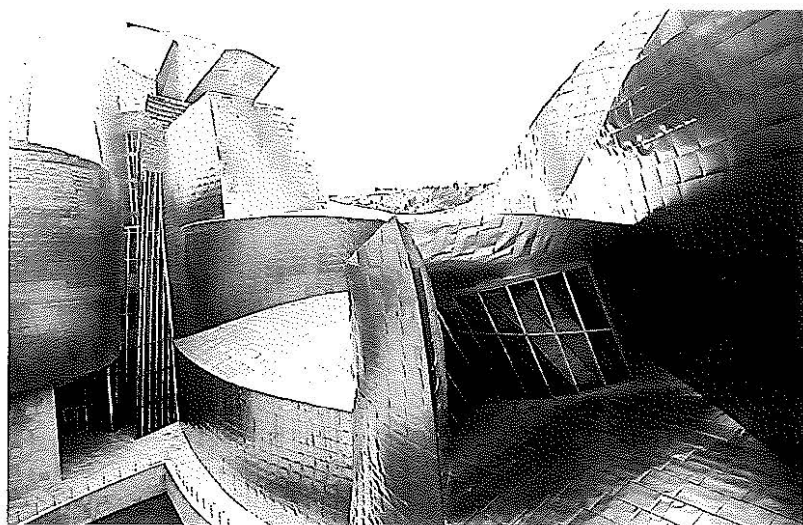


Figura 29



Figura 30

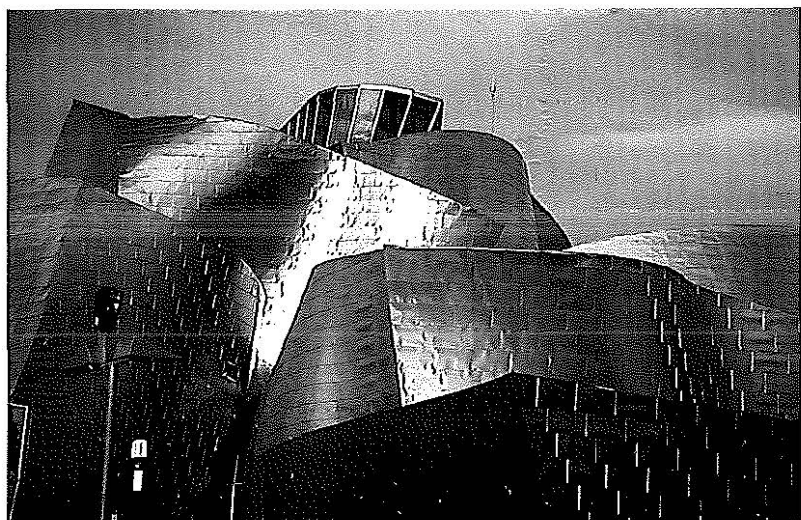


Figura 31



Figura 32

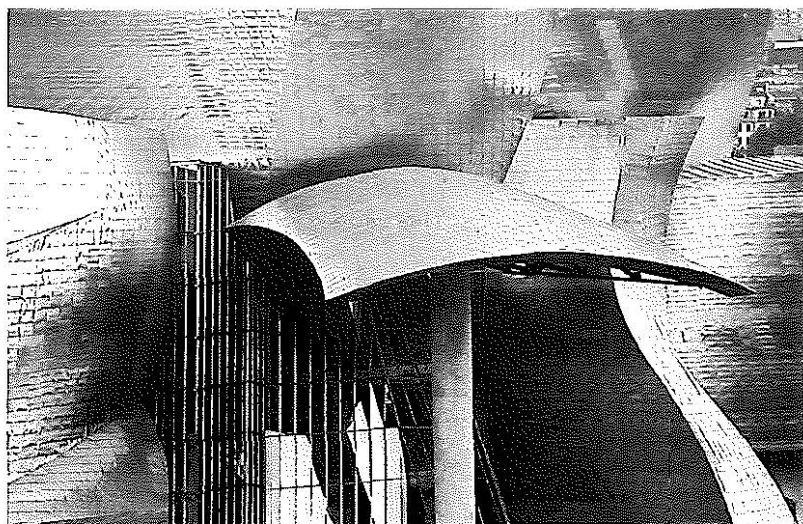


Figura 33

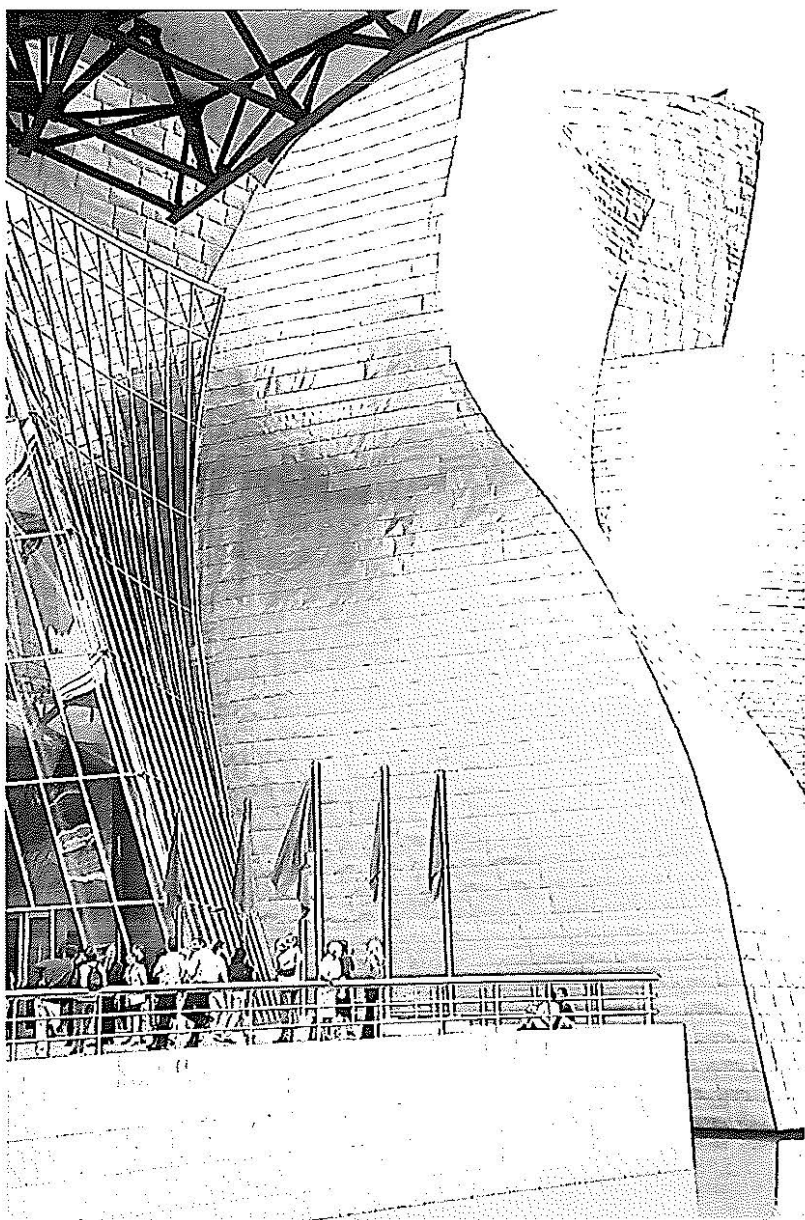


Figura 34

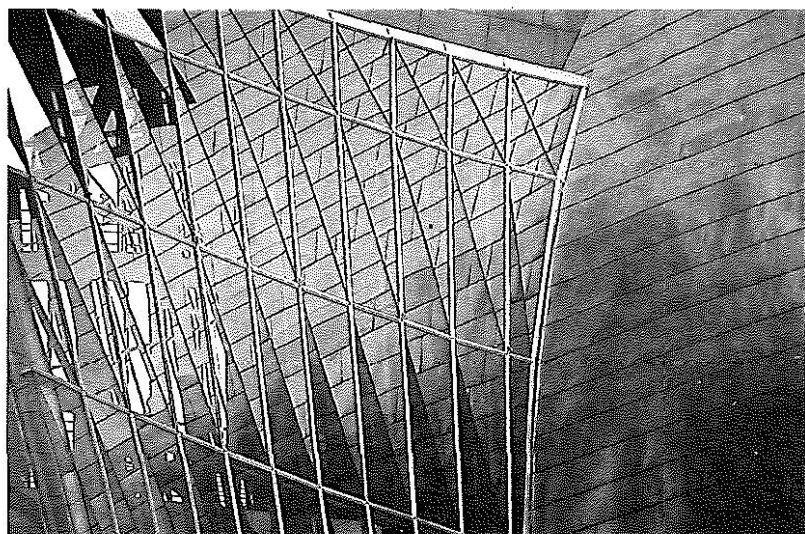


Figura 35

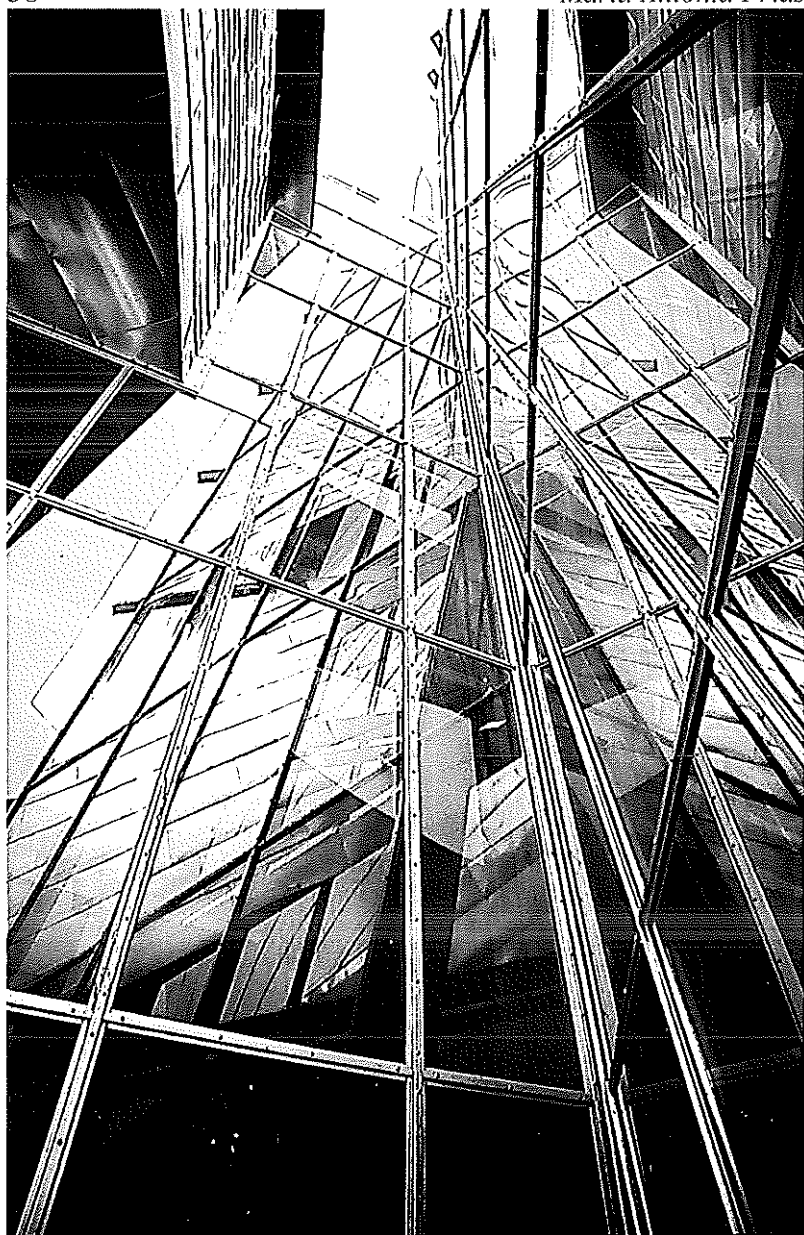


Figura 36



Figura 37

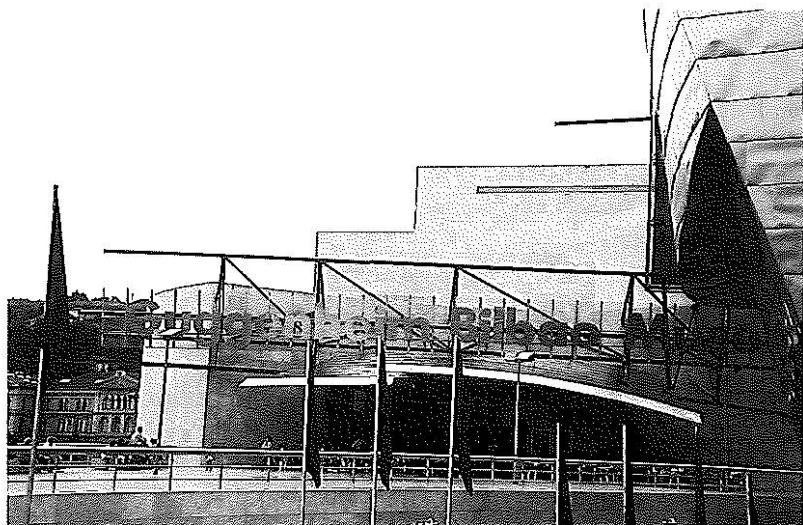


Figura 38

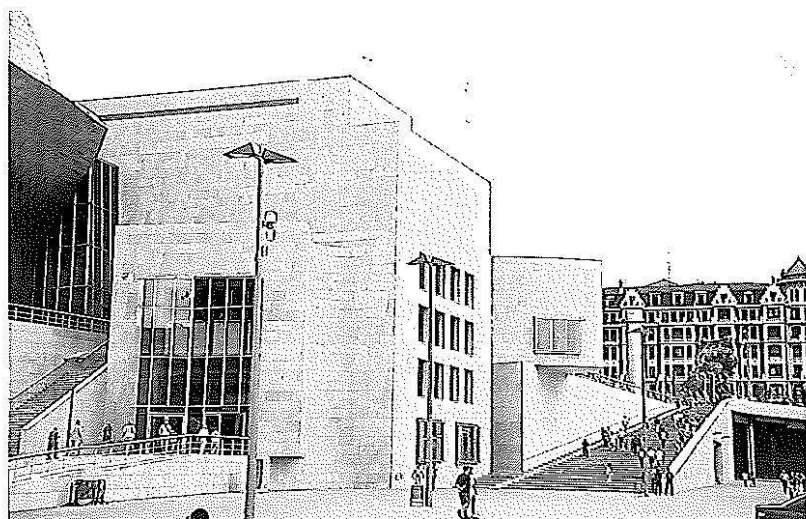


Figura 39

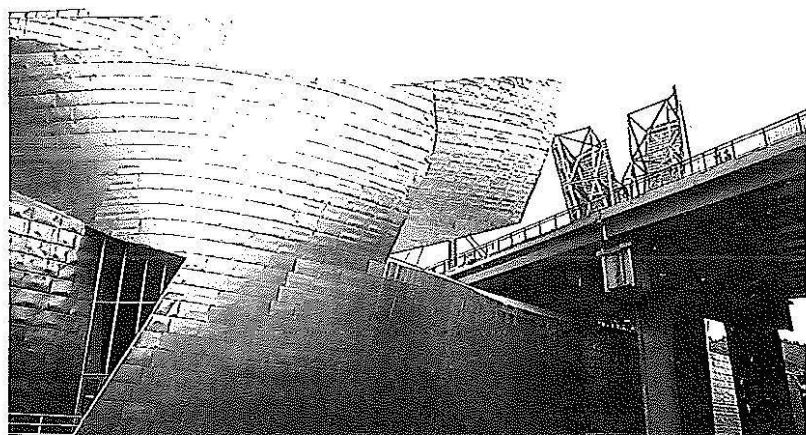


Figura 40

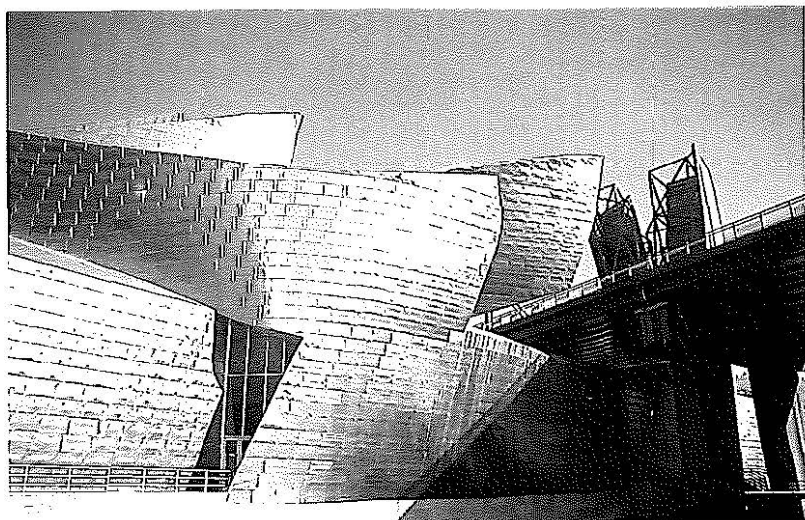


Figura 41

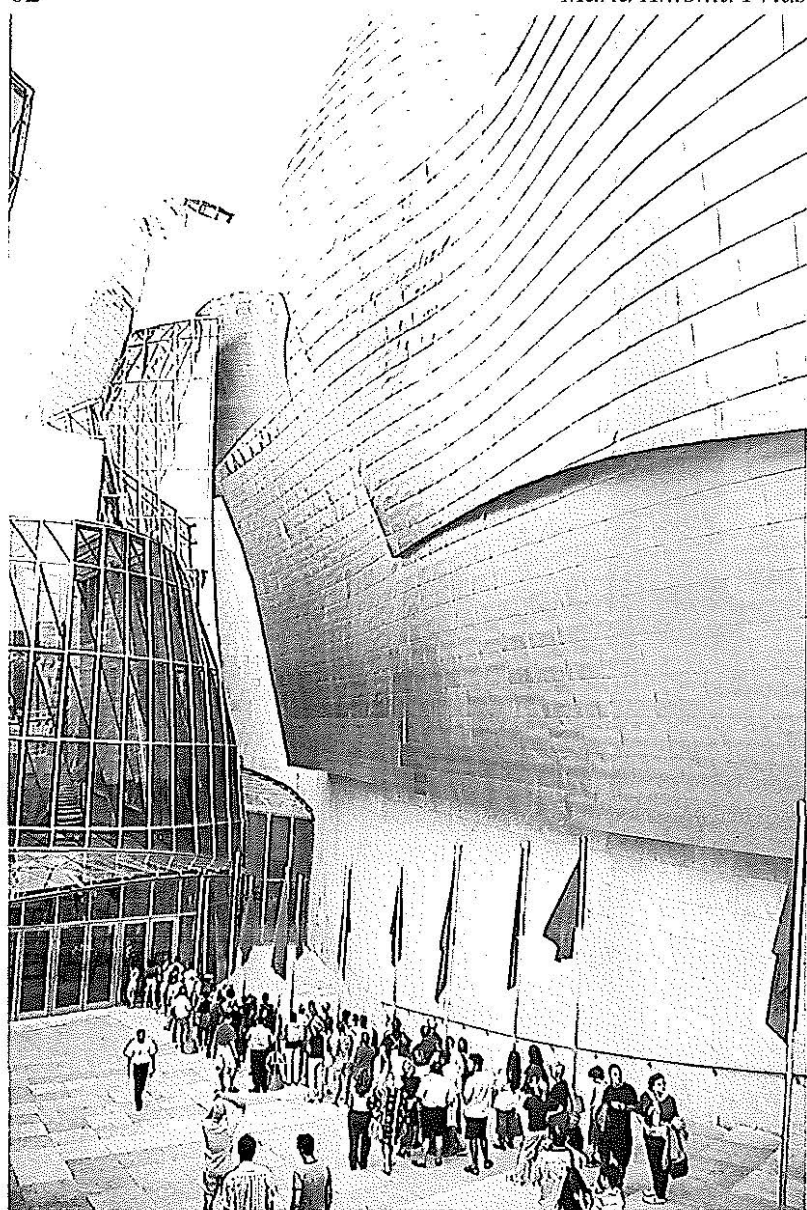


Figura 42

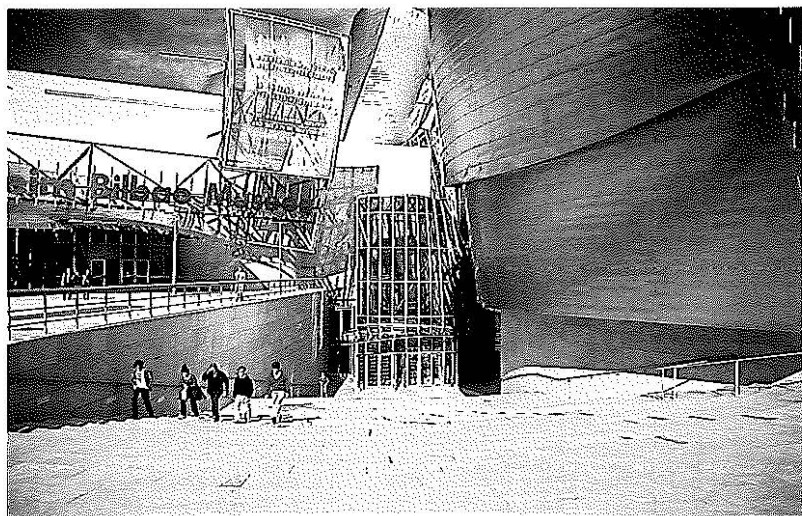


Figura 43



Figura 44

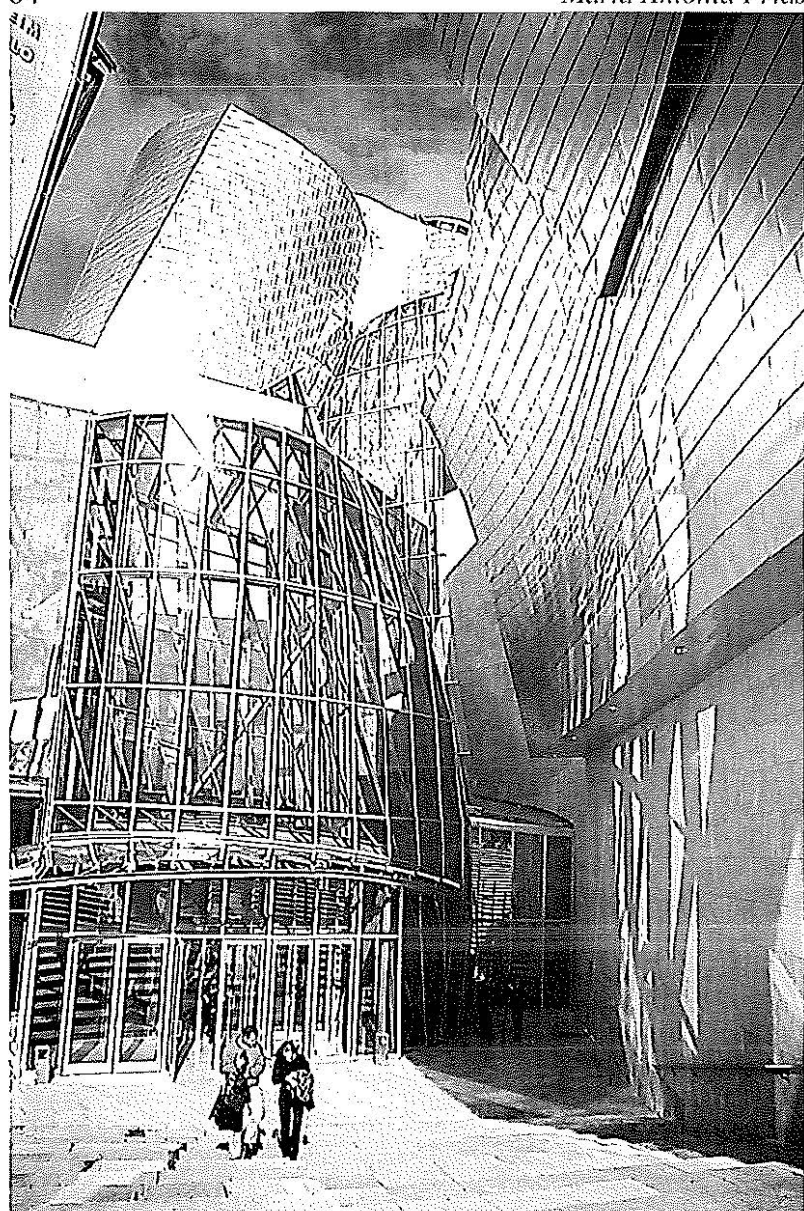


Figura 45

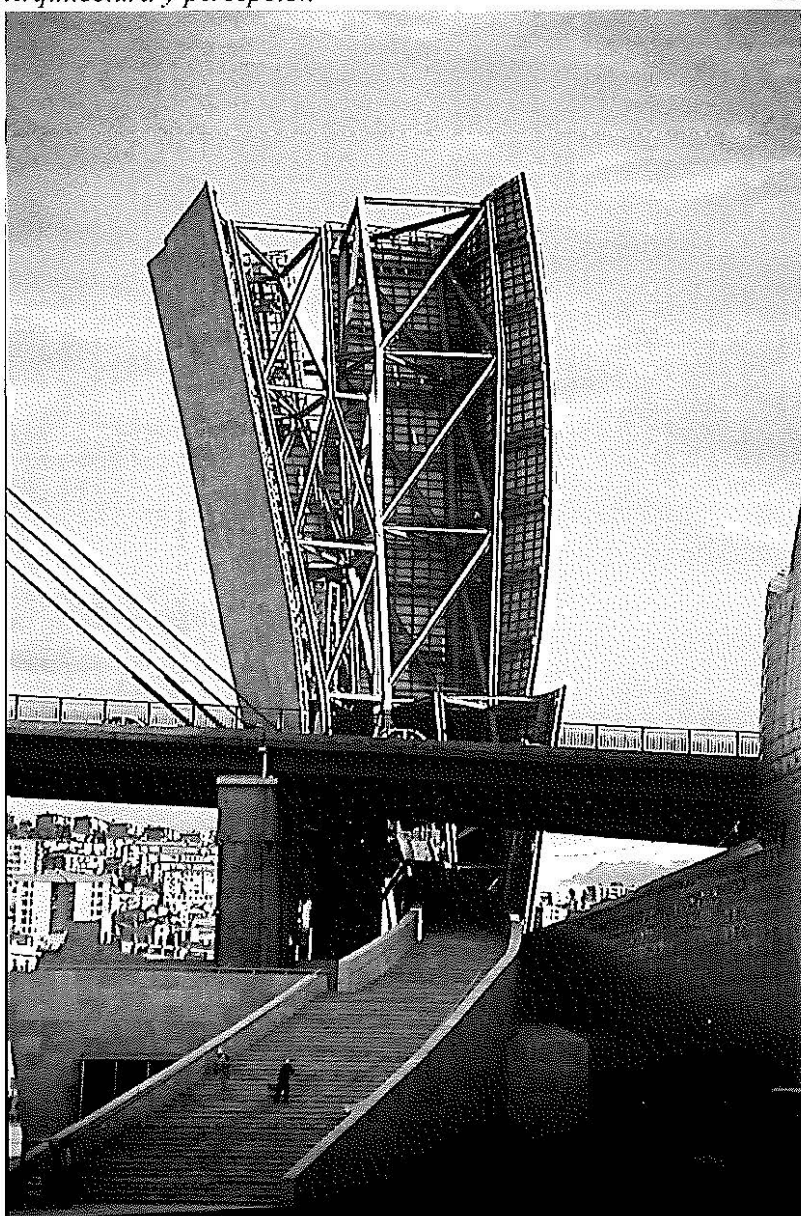


Figura 46

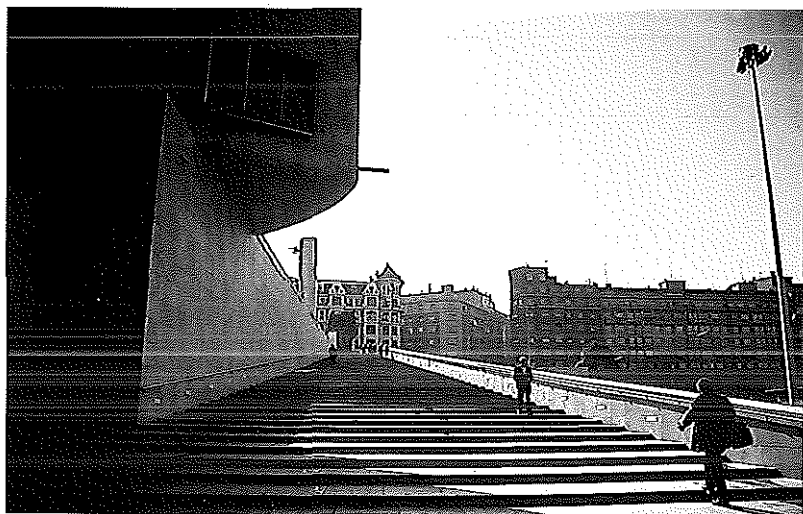


Figura 47

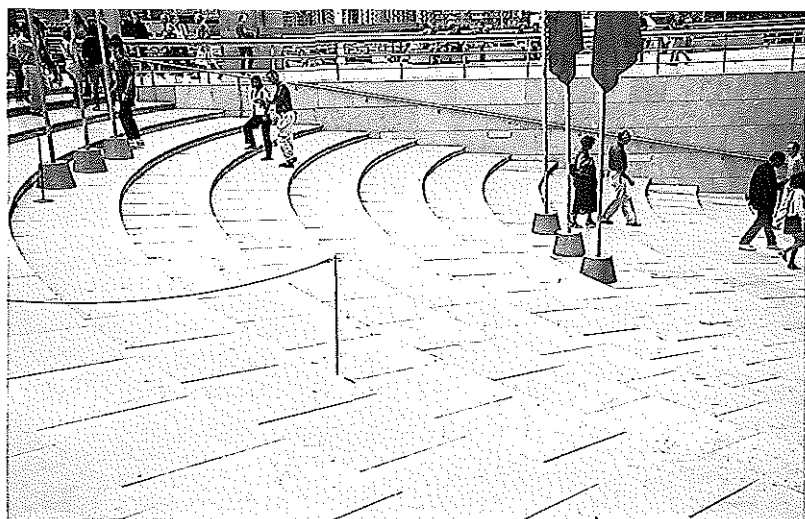


Figura 48

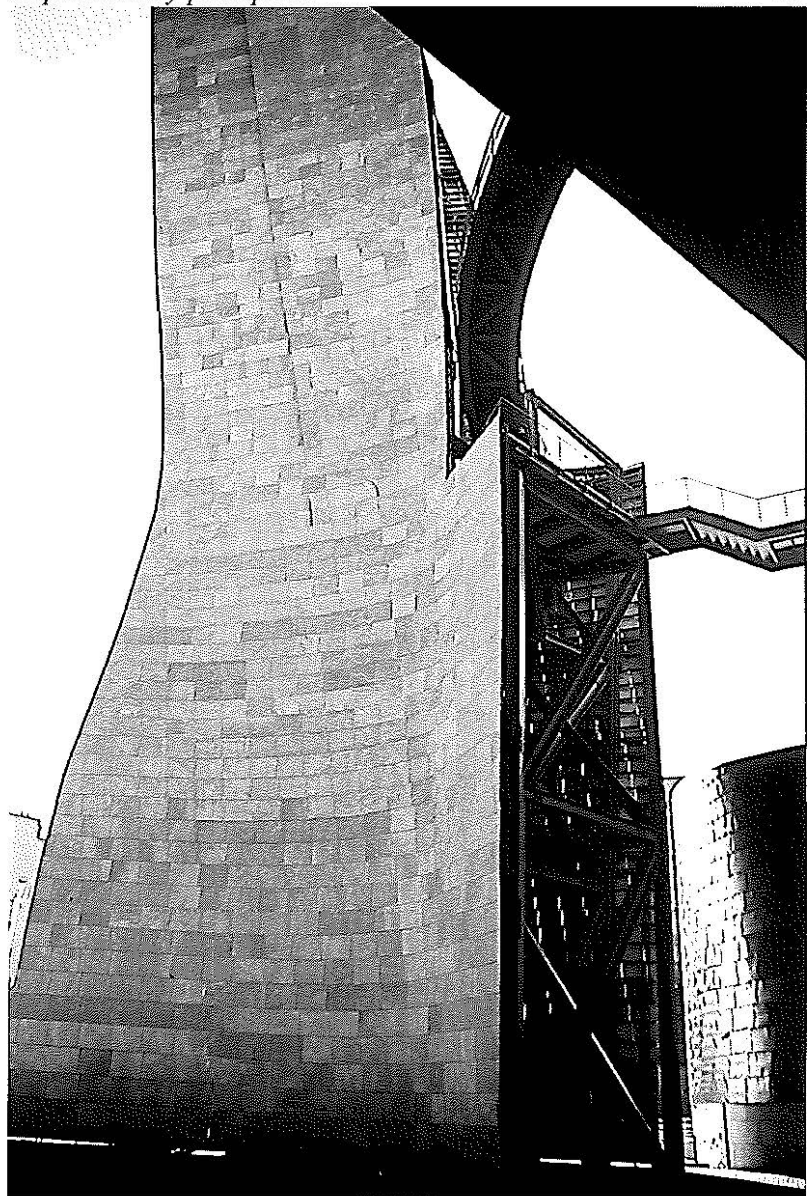


Figura 49

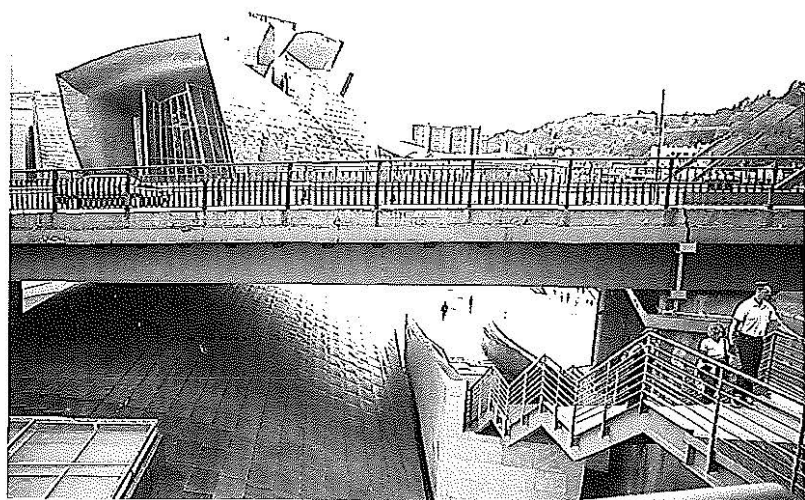


Figura 50



Figura 51

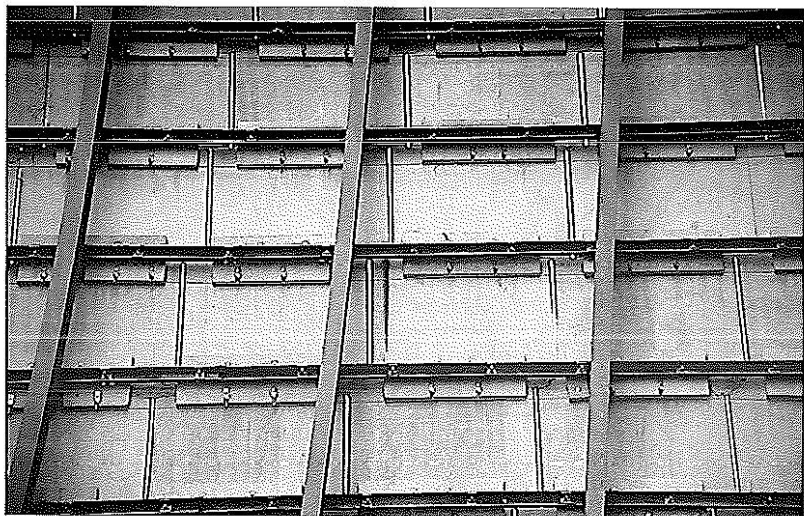


Figura 52

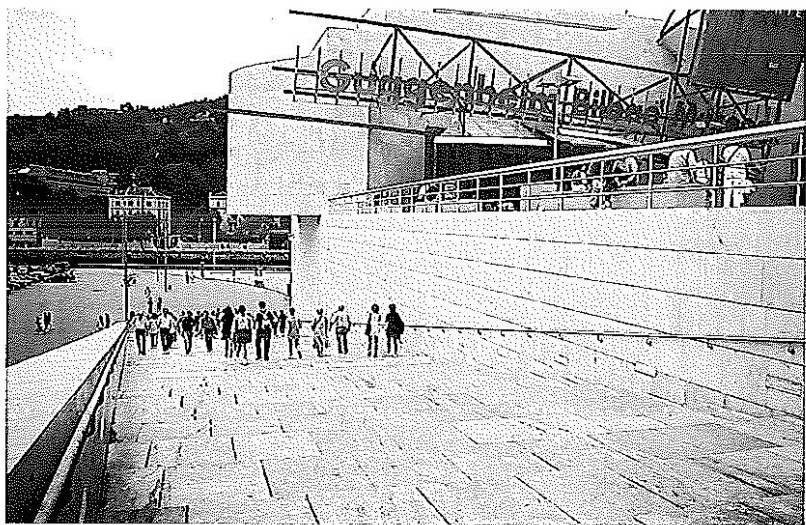


Figura 53



Figura 54

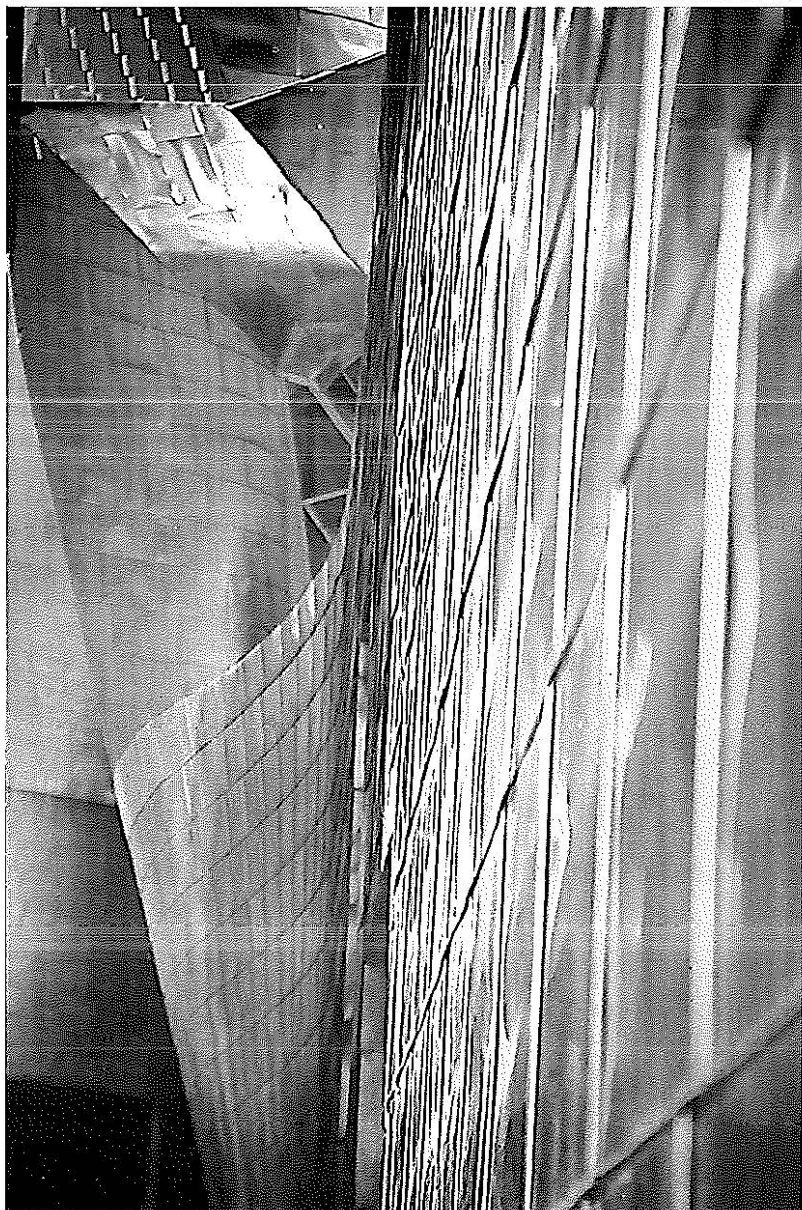


Figura 55

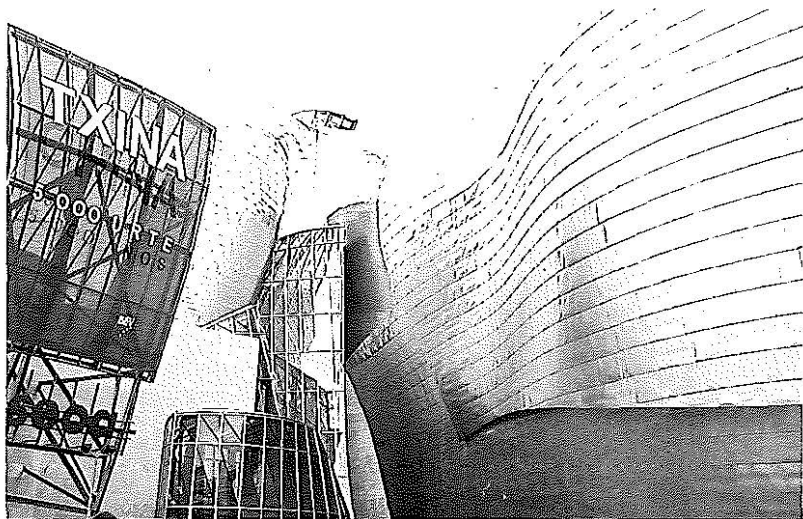


Figura 56

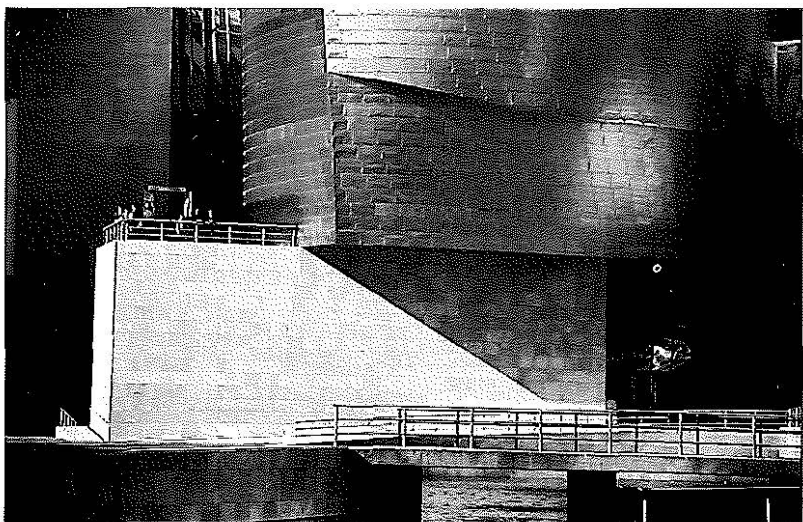


Figura 57



Figura 58

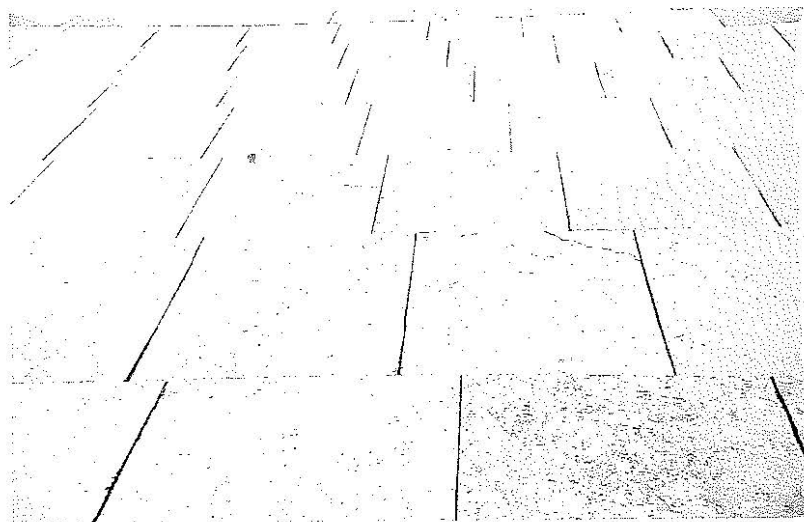


Figura 59

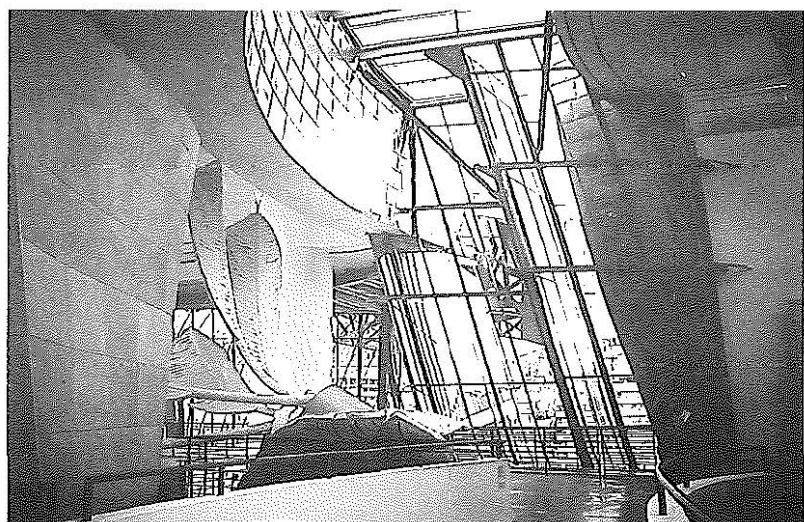


Figura 60

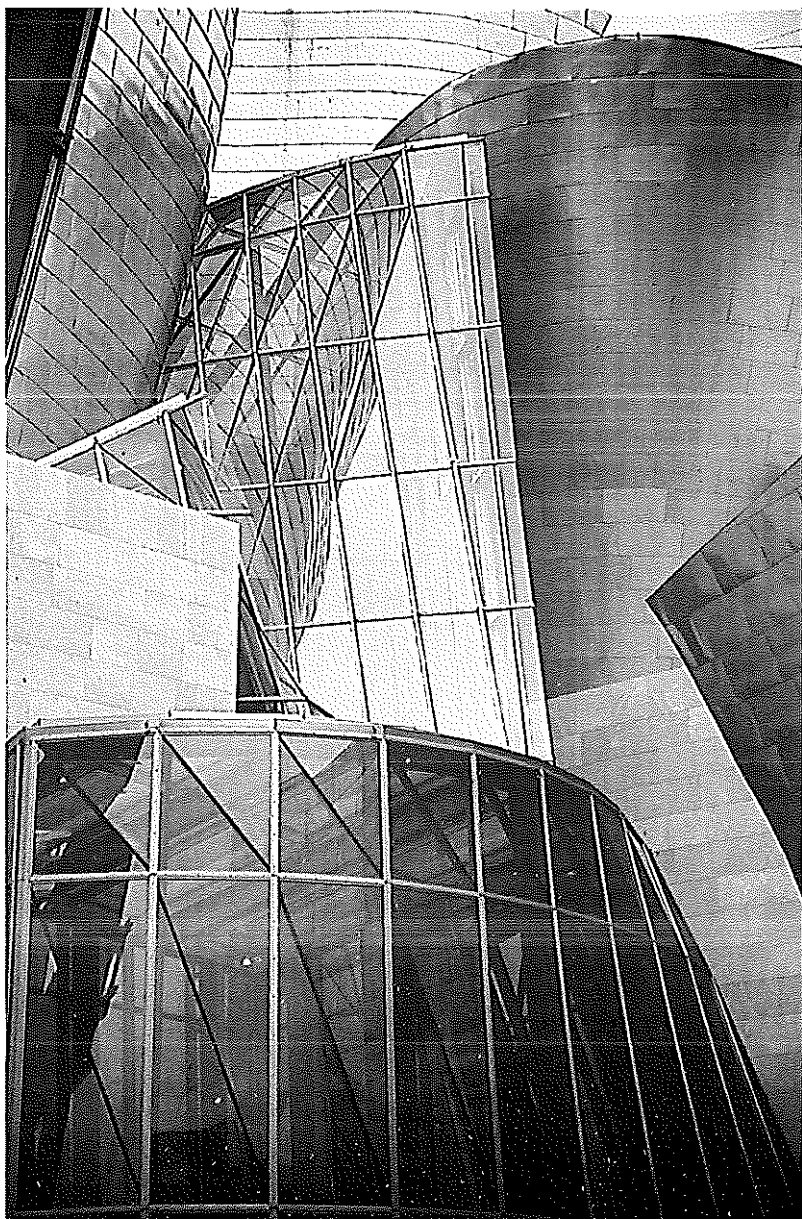


Figura 61

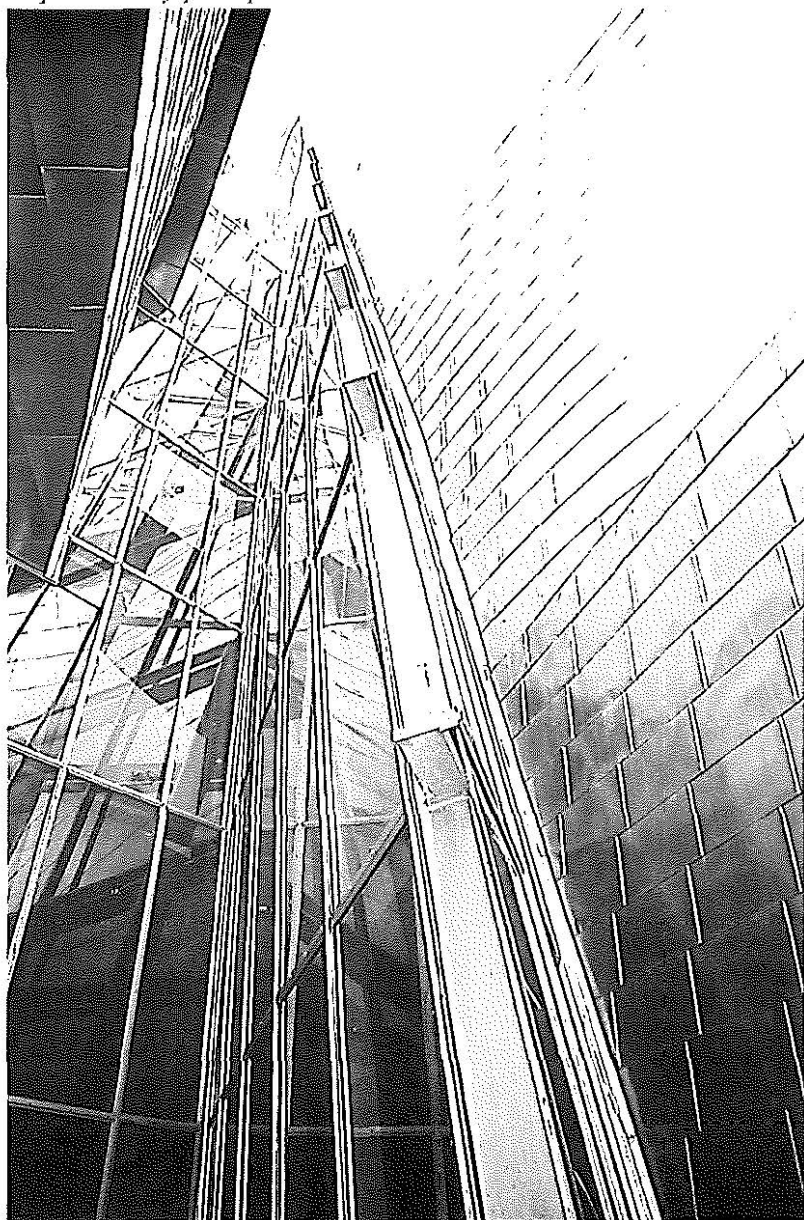


Figura 62

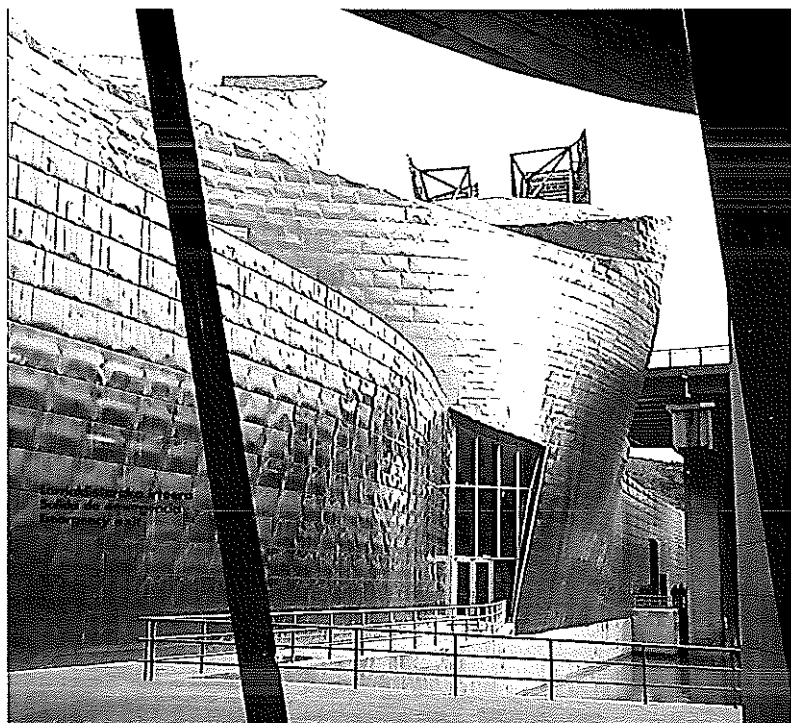


Figura 63



Figura 64

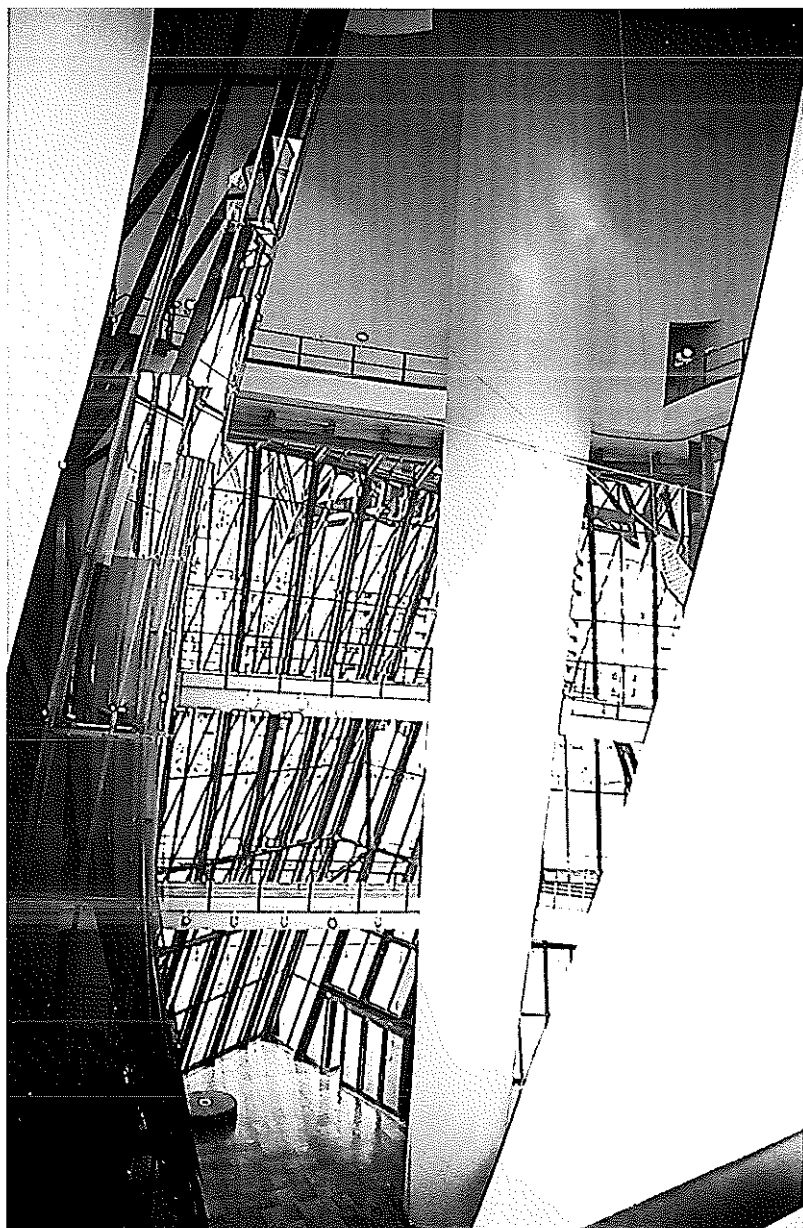


Figura 65

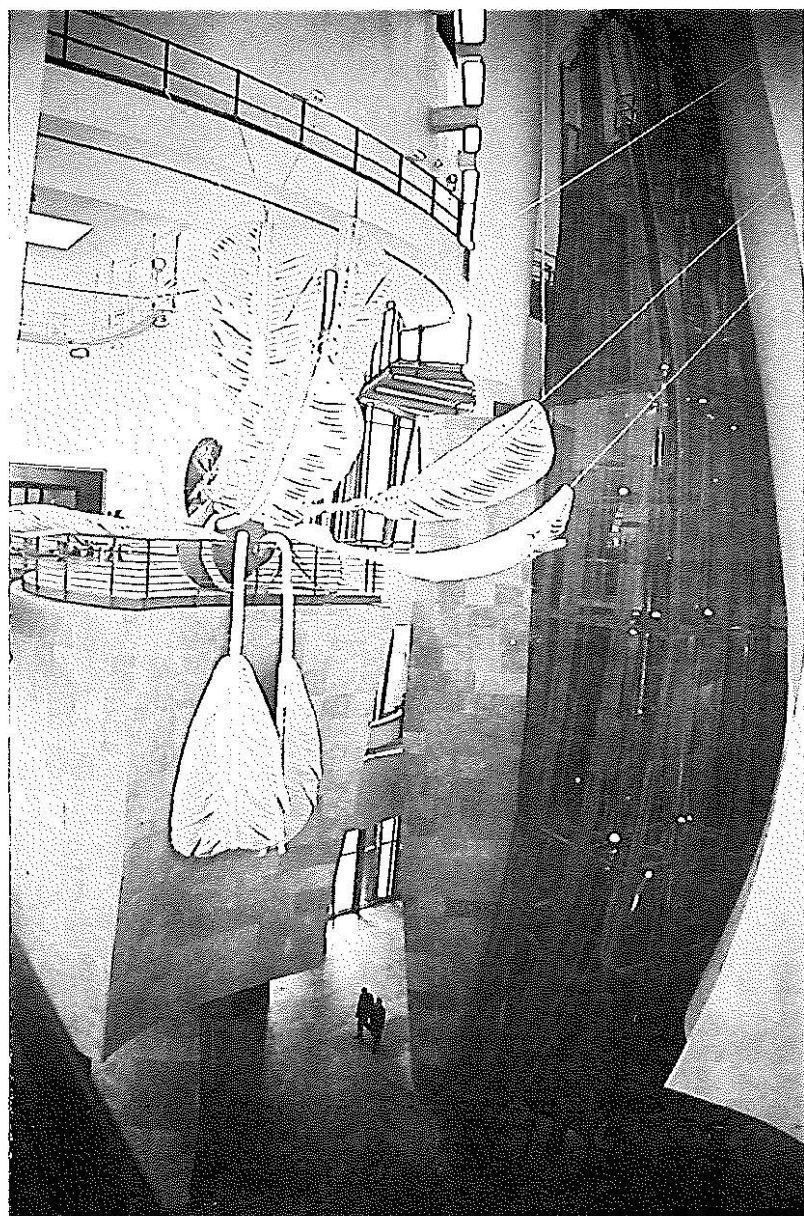


Figura 66



Figura 67

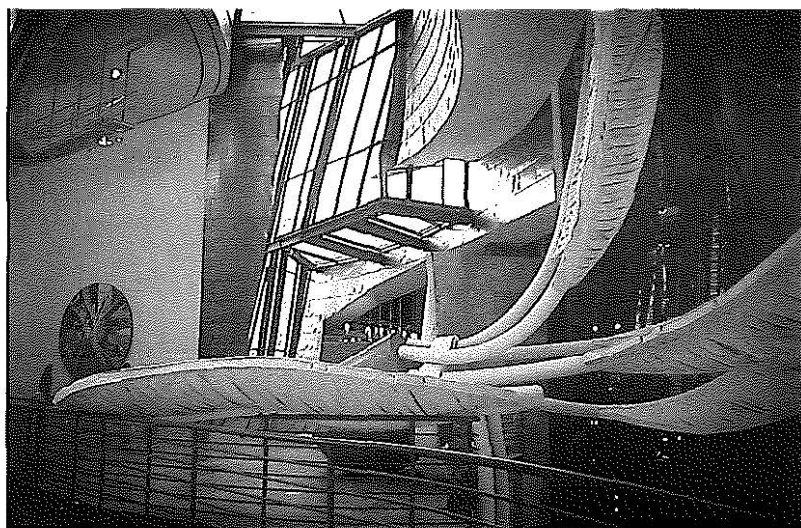


Figura 68

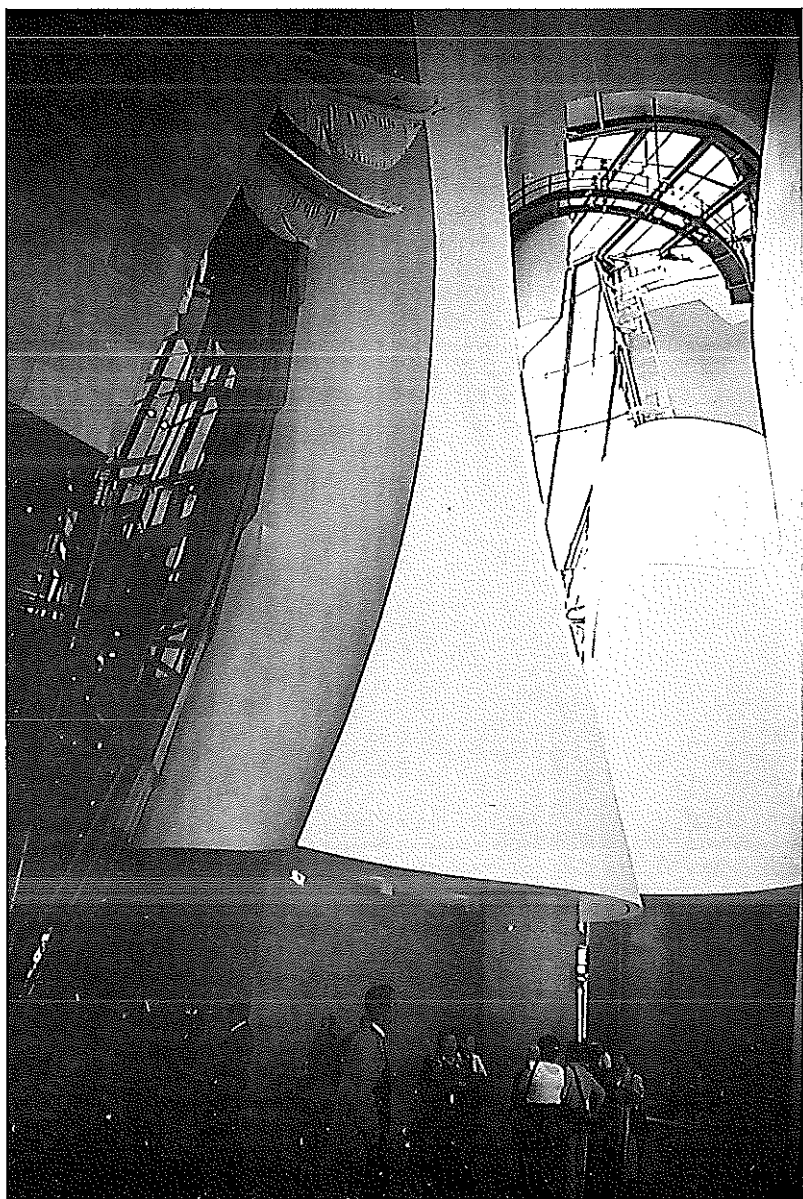


Figura 69

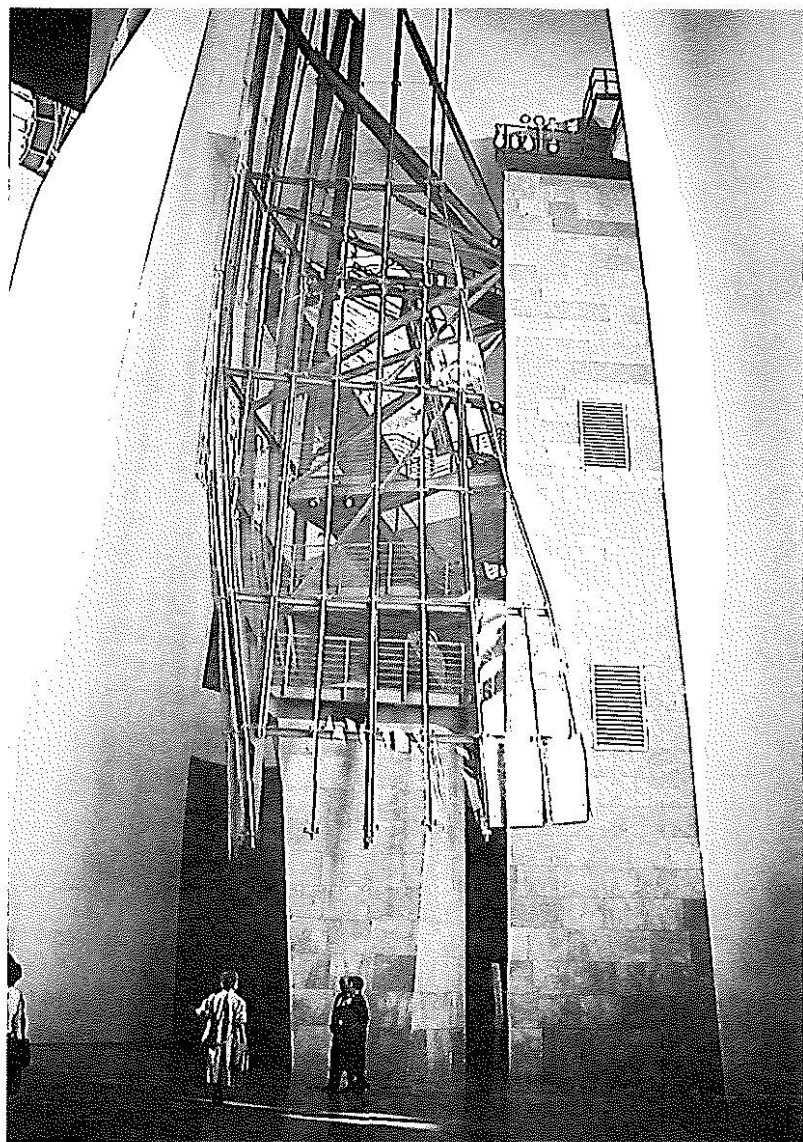


Figura 70



Figura 71

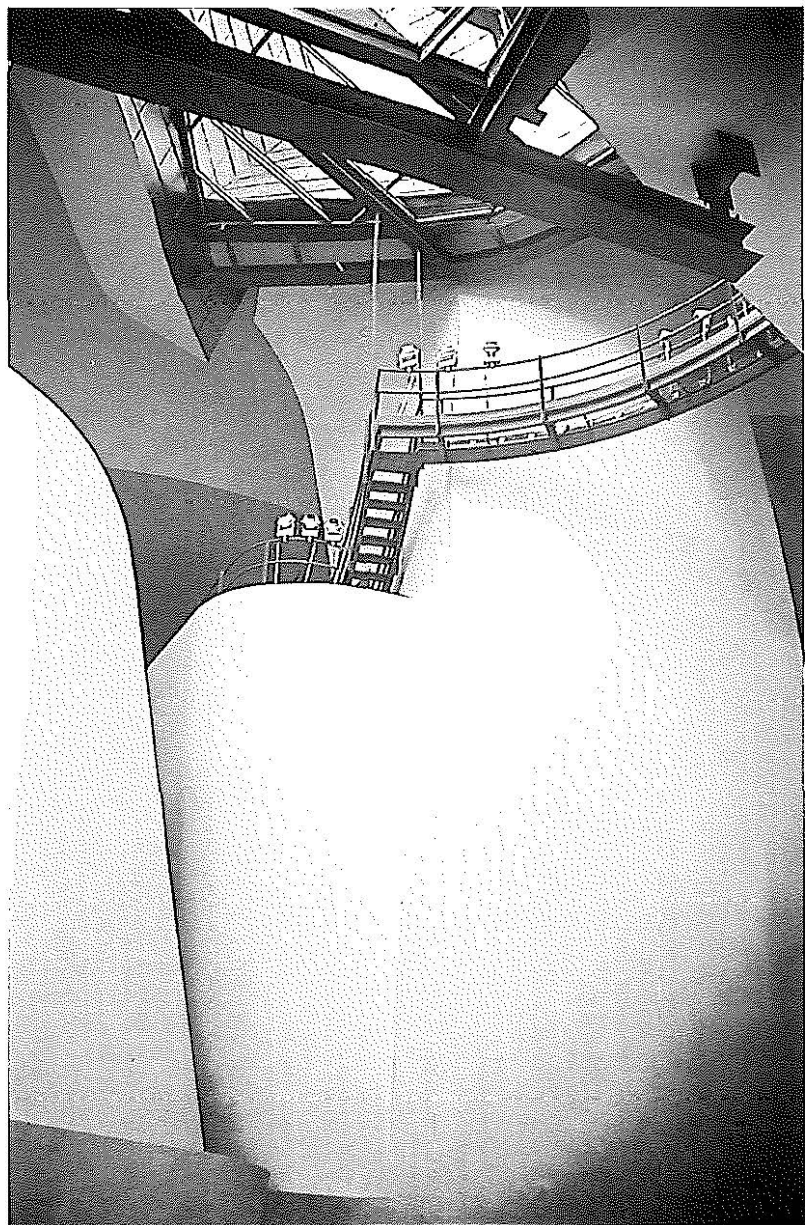


Figura 72

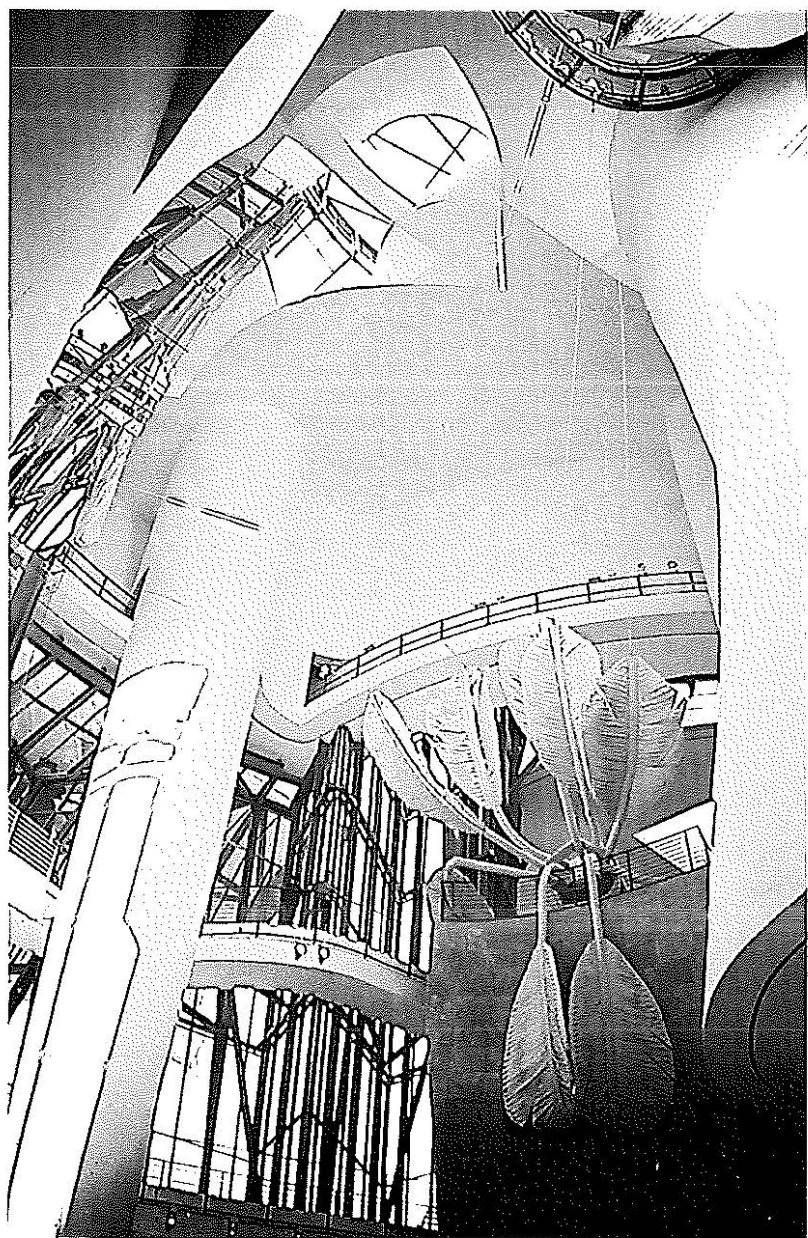


Figura 73

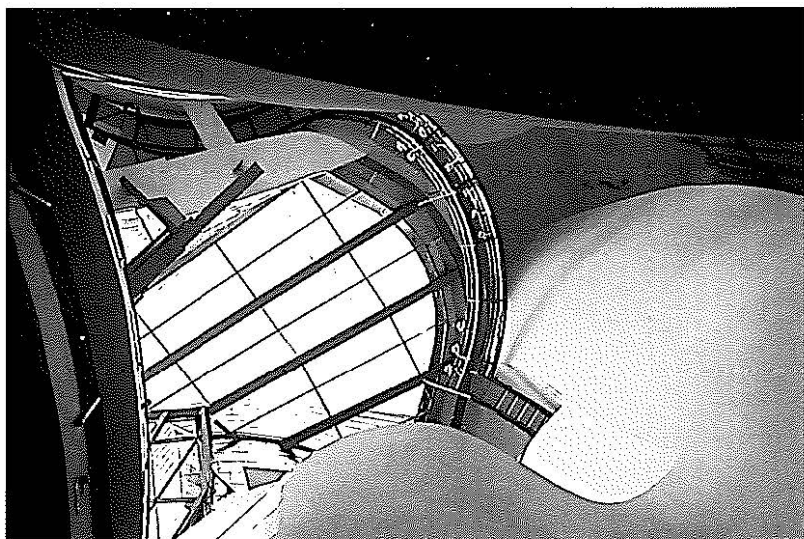


Figura 74

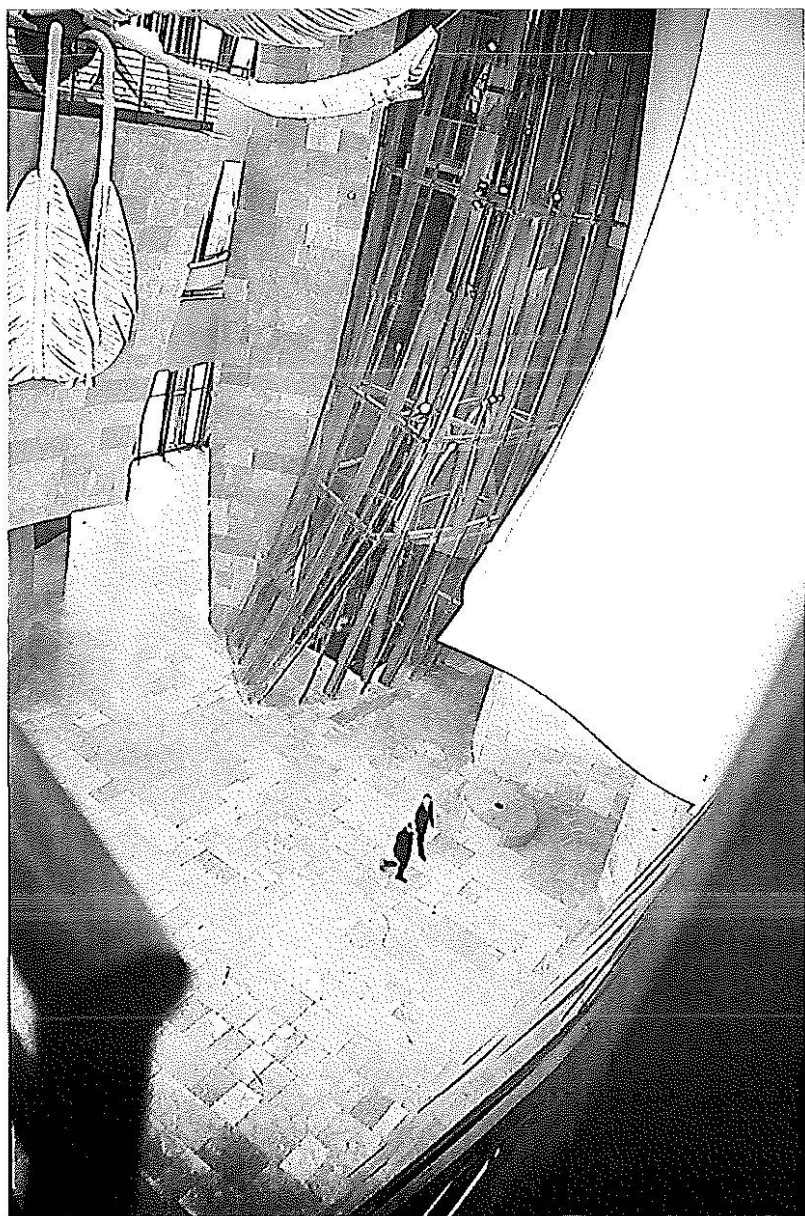


Figura 75

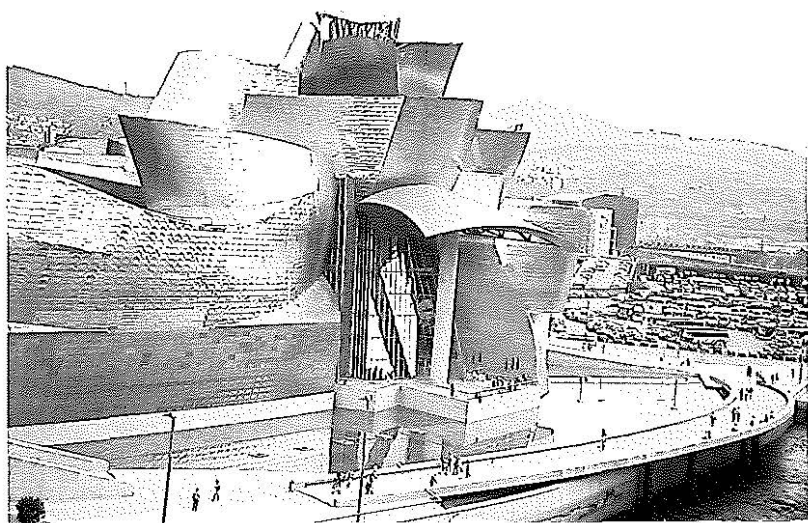


Figura 76

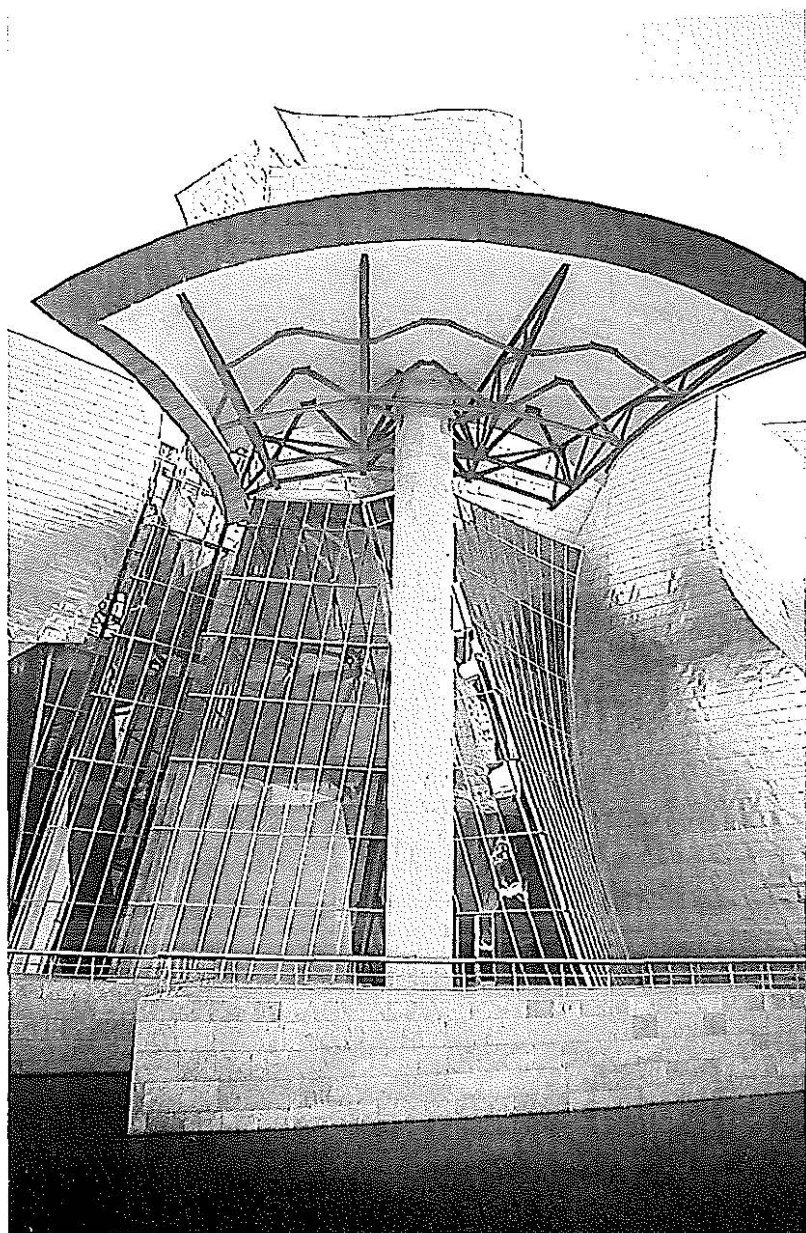


Figura 77



Figura 78



Figura 79

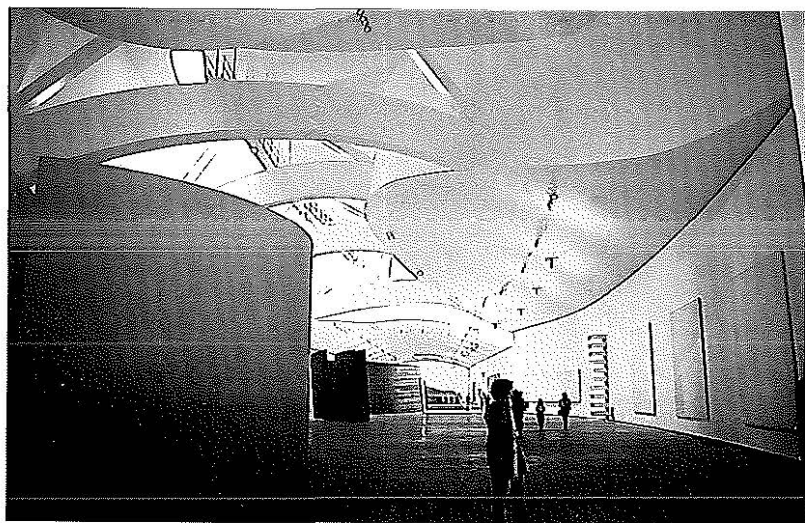


Figura 80



Figura 81

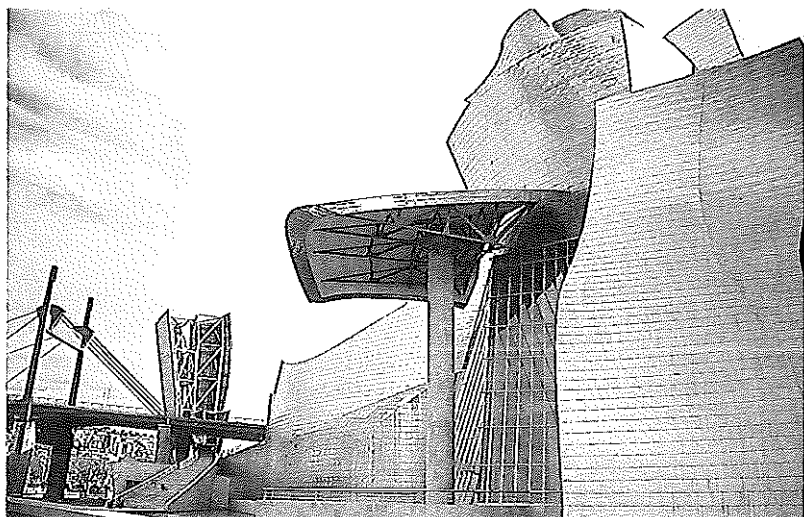


Figura 82

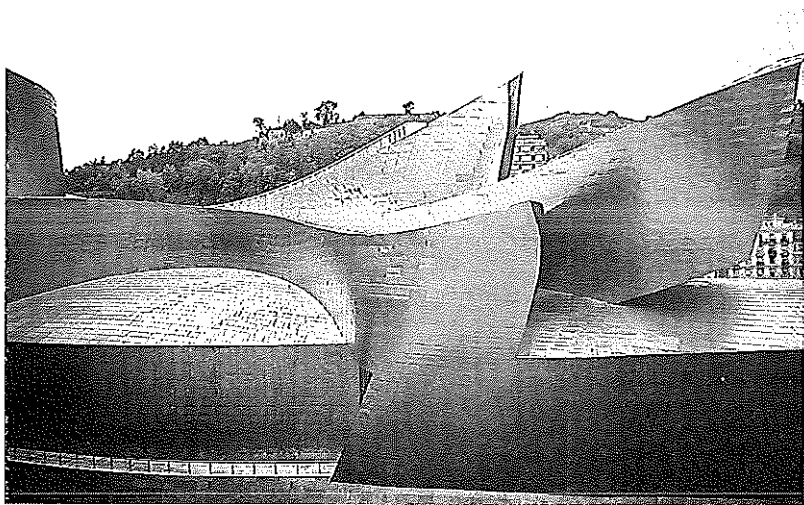


Figura 83

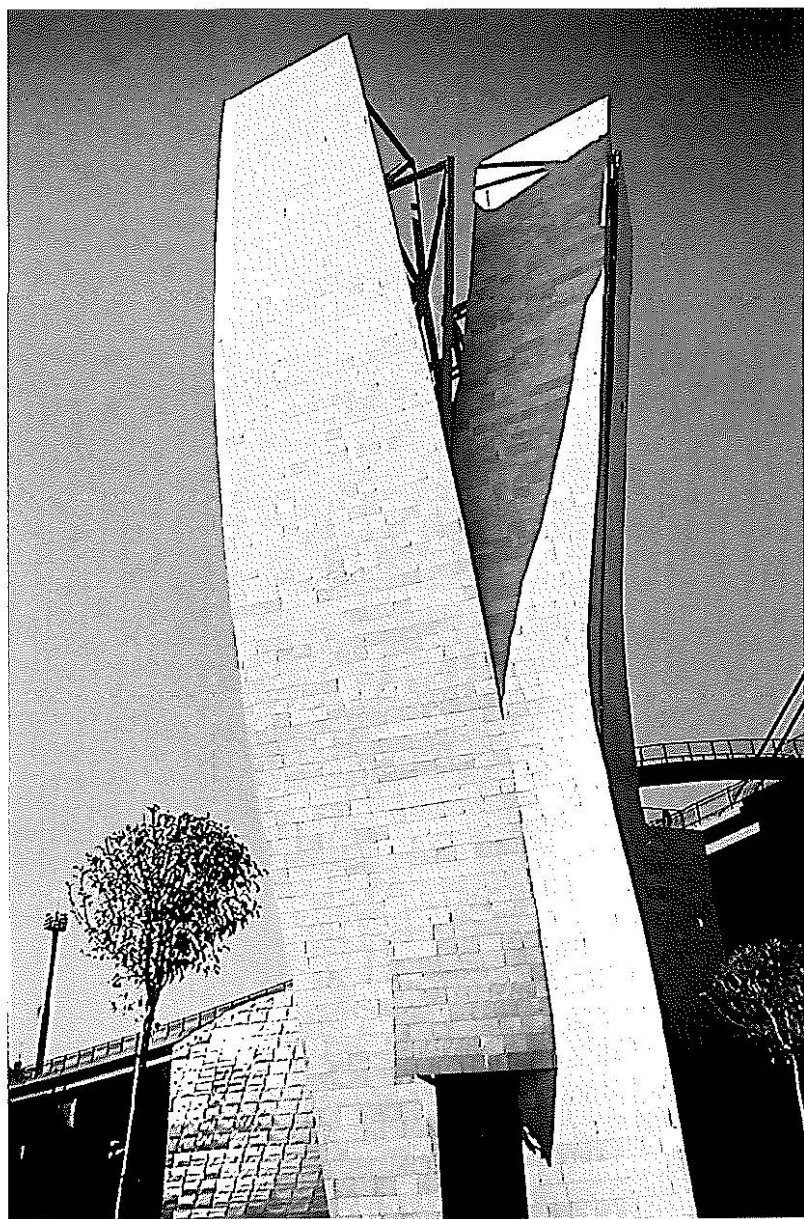


Figura 84

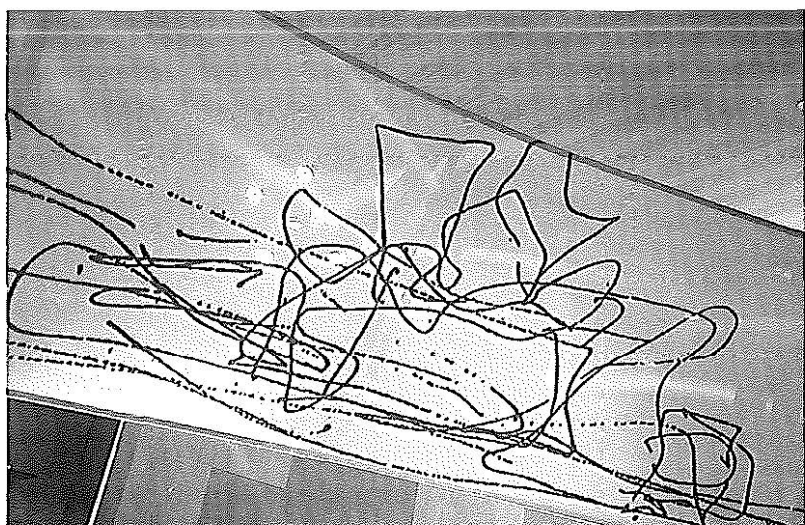


Figura 85

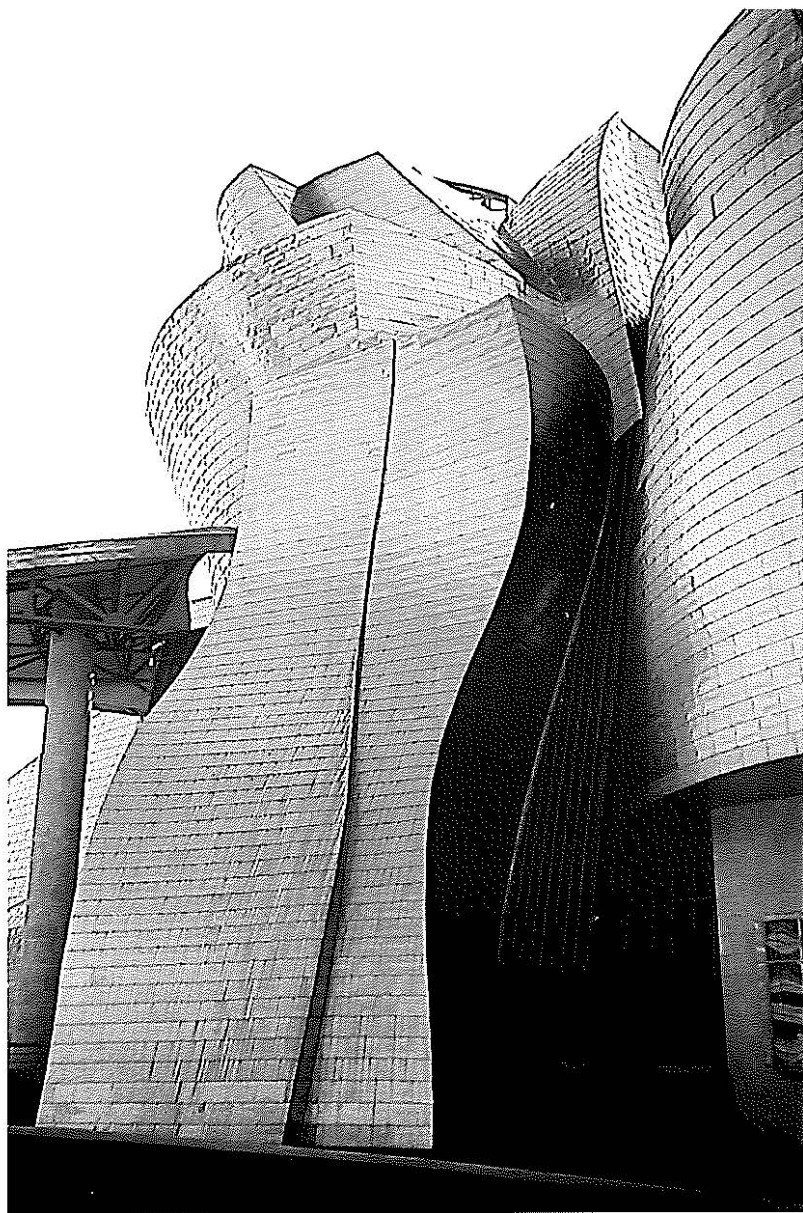


Figura 86



Figura 87

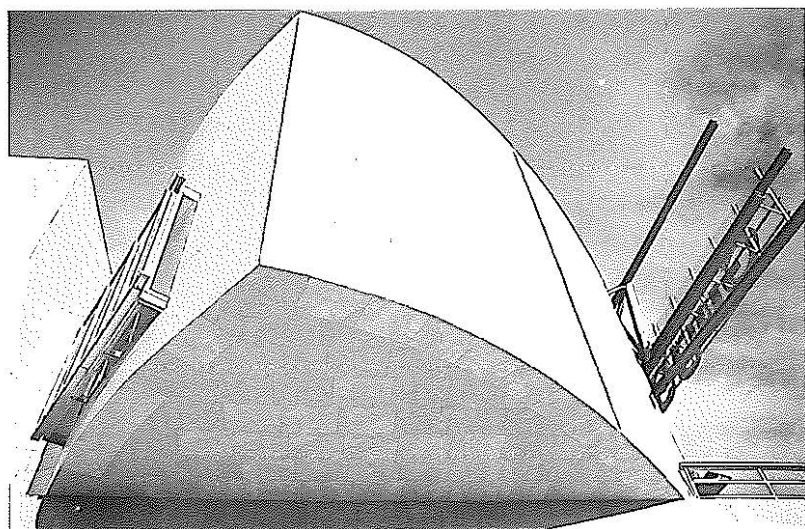


Figura 88



Figura 89



Figura 90

